Studien zu Halms Erzählungen und ihrer Technik.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt

von

Charlotte Reinecke.

Tübingen
Druck von H. Laupp jr.
1912

Von der philosophischen Fakultät angenommen auf Antrag von Herrn Professor Dr. Harry Maync.

B e r n , 12. Juli 1909.

Der Dekan:
Prof. Dr. M ü l l e r - H e s s.

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als 9. Heft der Sammlung „Sprache und Dichtung“ im Verlage von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen.

Vorwort.

Unabänderliche Umstände haben die Drucklegung dieser bereits 1908 begonnenen Arbeit unverhältnismäßig lange verzögert. Geraume Zeit, nachdem ich mein Quellenmaterial beisammen hatte, las ich in SCHNEIDERs Arbeit über 'Friedrich Halm und das spanische Drama', Palaestra XXVIII (Berlin 1909), daß er „an anderem Orte“ „über die Quellenfrage des 'Hauses an der Veronabrücke', namentlich über die Beziehungen zu Hoffmanns 'Doge und Dogaresse' . . . zu handeln“ gedenke. Meines Wissens ist dies noch nicht geschehen. In Ansehung der Tatsache nun, daß auch ich Hoffmanns 'Doge und Dogaresse' unter meinen Quellen zum 'Haus an der Veronabrücke' herangezogen hatte, und zwar längst ehe mir Kenntnis von SCHNEIDERs Notiz ward, will es mir recht und billig scheinen, wenn ich trotz SCHNEIDER mein Material in seinem ganzen Umfang verwerte. Ich glaube dies unbeschadet der Sache tun zu können, da ich wohl auch annehmen darf, daß die beiden Quellenuntersuchungen sich in dem einen oder andern Punkt ergänzen werden.

Für die Anregung zu dieser Arbeit und die freundliche Unterstützung sage ich meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. HARRY MAYNC meinen aufrichtigen Dank. Ferner bin ich meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. S. SINGER für mannigfache Winke und Ratschläge zu bestem Dank verpflichtet. Der nächste Dank gebührt Herrn Dr. A. SCHAER, der mir in bereitwilligster Weise sein Material über Halm aus dem Nachlaß Emil Kuhs

zur Verfügung gestellt hat, sowie meiner lieben verehrten Freundin Fräulein Helene v. Vesque für die Unermüdlichkeit, mit der sie mir wichtiges Material zu meiner Arbeit aus der Wiener Hofbibliothek durch Abschrift zugänglich gemacht hat.

An dieser Stelle möchte ich auch meinem hochgeschätzten ehemaligen Lehrer Herrn Prof. Dr. OSKAR WALZEL für die vielseitige wissenschaftliche Förderung meinen tiefgefühlten Dank aussprechen.

Literaturtafel.

Ludwig Achim v. Arnims sämtliche Werke. Neue Ausgabe (Berlin 1857). 17. und 18. Bd.: Gräfin Dolores.

Achim von Arnims ausgewählte Werke in 4 Bänden. Herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Max Morris (Leipzig o. J.). 3. Bd.: Bertholds erstes und zweites Leben (= Die Kronenwächter). 4. Bd.: Die Majoratsherren.

Briefwechsel zwischen Michael Enk von der Burg und Eligius Freih. von Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm). Herausgegeben von Dr. R. Schachinger (Wien 1890).

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. (4. Auflage, Stuttgart 1881).

Miguel de Cervantes Saavedra, Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha, übersetzt von Ludwig Tieck. Jubiläums-Ausgabe in 4 Bänden. Mit einer biographisch-kritischen Einleitung und erklärenden Anmerkungen herausgegeben von Dr. Wolfgang von Wurzbach (Leipzig o. J.). 2. Bd., 5. Buch: Die Novelle vom grübelnden Fürwitzigen (= Curioso impertinente).

Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. (7. Auflage, Leipzig 1894).

Fr. de la Motte—Fouqué, Kleine Romane (2. Auflage, Berlin 1815). 2. Teil, Erzählungen: Die Rächerin.

Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe (Stuttgart und Leipzig o. J.). 16. Bd.: Novelle. 23. Bd.: Dichtung und Wahrheit II. 26. Bd.: Italienische Reise I.

Friedrich Halms Werke (Wien 1856—1872). 11. Bd.: Die Marzipan-Lise. Die Freundinnen. Das Haus an der Veronabrücke. 12. Bd.: Das Auge Gottes. Zwei Aufsätze über Brevios Novellen.

Friedrich Hebbels sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner (Berlin 1901—1903). 8. Bd.: Die Kuh. Pläne zu Erzählungen (Marzipan-Lise).

E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke in 15 Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach (Leipzig o. J.). 3. Bd.: Nachtstücke II: Das Majorat. Das Gelübde. 7. Bd.: Die Serapions-Brüder II: Doge und Dogaresse.

Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik. (2. Auflage, Leipzig 1908).

Gottfried Kellers gesammelte Werke (Stuttgart und Berlin 1908). 5. Bd.: Die Leute von Seldwyla: Der Schmied seines Glückes.

H. v. Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold

Steig herausgegeben von Erich Schmidt. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe (Leipzig und Wien o. J.). 1. Bd.: Robert Guiskard. 3. Bd.: Michael Kohlhaas. Die Marquise von O. . . . Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. 4. Bd.: An Palafox.

Em. Kuhs kritische und literarhistorische Aufsätze, herausgegeben von Dr. A. Schaer in den Schriften des Wiener literarischen Vereins XIV, 69—141 (Wien 1910).

Heinrich Laubes ausgewählte Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Heinrich Hubert Houben (Leipzig o. J.). 4. Bd.: Das Burgtheater I. 5. Bd.: Das Burgtheater II. 7. Bd.: Das Wiener Stadttheater.

Heinrich Laube, Fr. Halm. Neue freie Presse vom 28. Mai 1871 Nr. 2426. Feuilleton.

Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker (erst Stuttgart, dann Leipzig 1886—1904). 10. Bd.: Der 2. Teil der Hamburgischen Dramaturgie. 13. Bd.: Anti-Goeze Nr. 2.

Macchiavellis Mandragola, Komödie in 5 Aufzügen. Aus dem Italienischen übersetzt und eingeleitet von Albert Stern (Leipzig 1882).

Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil (Weimar 1897).

Faust Pachler, Jugend und Lehrjahre des Dichters Friedrich Halm, im Oesterr. Jahrbuch, red. von F. Stamm I, 182 ff. (Wien 1877).

Hermann Petersen, Friedrich Halm 'Der Fechter von Ravenna' (Marburger Dissertation 1910).

F. Poppenberg, Wildfeuers Ursprung: Vierteljahrschrift f. Lit.-Gesch. V, 158—60.

Schillers sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe (Stuttgart und Berlin o. J.). 1. Bd.: Das Eleusische Fest. 12. Bd.: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

Otmar Schissel von Fleschenberg, Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels (Halle a. S. 1910).

Erich Schmidt, Lessing Bd. II (2. veränderte Auflage, Berlin 1899).

Hermann Schneider, Friedrich Halm und das spanische Drama. Palaestra XXVIII (Berlin 1909).

Anton E. Schönbach, Allgemeine Deutsche Biographie XXII, 718 ff. (Leipzig 1885).

Shakespeares dramatische Werke. Uebersetzt von Fr. Dingelstedt, W. Jordan, L. Seeger, K. Simrock, H. Viehoff (Leipzig und Wien o. J.). 6. Bd.: Hamlet.

Reinhold Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe (Berlin und Stuttgart 1901).

Friedrich Uhl, Aus meinem Leben (Stuttgart und Berlin 1908).

O. F. Walzel, Deutsche Romantik (Leipzig 1908).

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort III
Literaturtafel V
Einleitung 1
A. Halm als Künstler 5
B. Halms literarische Abhängigkeit von fremder Dichtung 15
I. Romanischer Einfluß 15
Die Spanier 15
Die Italiener 16
II. Romantischer Einfluß 18
Allgemeines 18
H. v. Kleist 19
Ludwig Achim v. Arnim 25
E. T. A. Hoffmann 30
C. Typische Züge in Halms Novellentechnik 41
I. Eingeschobene Erzählung 41
II. Fatalistische Züge 42
III. Chronikalisches Ende 42
IV. Das Versteck als Schauplatz der Katastrophe 43
V. Das Geheimnis 44
VI. Einführung der wichtigsten Personen 44
D. Der Stil der Halmschen Novellen 48
I. Allgemeines 48
II. Lieblingsausdrücke 48
III. Bilder 50
IV. Sprichwörtliches 53
V. Direkte und indirekte Rede 55
E. Einzelnes 60
I. Thomas Carte 60
II. Faust Pachler 60
III. Friedrich Hebbel 61

Einleitung.

Meine Arbeit beschäftigt sich mit der 'Marzipan-Lise', den 'Freundinnen' und dem 'Haus an der Veronabrücke', den einzigen im Druck vollständig erschienenen Erzählungen Halms.

In den fünfziger und sechziger Jahren sind sie entstanden: die 'Marzipan-Lise' 1854, die 'Freundinnen' 1860, das 'Haus an der Veronabrücke' 1862—64. Es ist gewiß nicht zufällig, daß der Dichter sich erst nach 1848 einer Form zuwendete, der er, ganz wenige zeitlich weit zurückliegende Versuche ausgenommen, bis dahin ferngeblieben war. Das Jahr 1848 bedeutet ja nicht nur eine politische Revolution. Hat es doch auf dem ganzen Gebiet des deutschen Geisteslebens weitgreifende Umwälzungen bewirkt. In der Wissenschaft, in der Kunst wie im Leben wird allmählich aus dem romantischen Nebler und Schwebler ein klarer Wirklichkeitsmensch. Von den Dichtungsgattungen konnte die erzählende Kunst diese neue realistische Lebensauffassung am reinsten und vollständigsten zum Ausdruck bringen. Das Ergebnis war, daß sie von der Mitte des 19. Jahrhunderts ab einen mächtigen Aufschwung nahm und sich stetig entwickelte, im Unterschied zu dem durch Hebbel und Otto Ludwig angebahnten realistischen Drama, das, kaum verstanden, noch heute der Nachfolge harrt.

Halm fühlte auch an sich den regeren Pulsschlag dieser neuen Zeit. Das zeigt schon der Umstand, daß es ihn zu der erzählenden Kunst hindrängt. Das beweist aber auch seine dra-

matische Kunst, die, wenn sie auch nicht realistisch wird, so doch wenigstens die romantisch-phantastischen Bahnen verläßt, in denen sich seine vormärzlichen Dramen bewegen. In dem 'Fechter von Ravenna' (1854) und in der 'Iphigenie in Delphi' (1856) behandelt er antike Stoffe; 'Begum Somru' (1863) spielt in Ostindien am Ende des 18. Jahrhunderts. 'Wildfeuer' (1860) macht eine Ausnahme. Von EMIL KUH[1]) wissen wir aber, daß die Konzeption des Stückes noch vor 1848 zurückreicht, da das Lustspiel 'Der Erbgraf' von Anton Pannasch, das Anfang 1847 auf dem Wiener Burgtheater zur Aufführung kam, den Dichter neben Wielands 'Novelle ohne Titel' im 'Hexameron von Rosenhain'[2]) zu seinem 'Wildfeuer' angeregt hat.

So läßt sich das Jahr 1848 als ein entscheidender Wendepunkt im Schaffen des Dichters bezeichnen. Seine Kunst erstarkt an dem alles mit gesunder Kraft durchdringenden Realismus und schenkt uns das Erfreulichste seiner Erzeugnisse: die Erzählungen.

Ueber seine Entwicklung als Erzähler gibt uns der Dichter selbst wenig und nur gelegentlich Auskunft. Auf ENKS Zureden beginnt er allerdings ein Tagebuch und deutet auch in der Einleitung das Ziel seiner Aufgabe an:

> Dieses Büchlein soll nichts sein und vorstellen als ein Handjournal, eine treuliche Aufschreibung meiner Rück- und Vorschritte im Gebiete der Kunst, ein Depot meiner kritischen Ansichten über fremde und eigene poetische Werke, auf daß ein aufrichtiges Register bestehe jetziger Verirrungen, künftigen Zurechtfindens, törichter Ueberschätzung, unbesonnenen Verwerfens erkannter und überwundener Hindernisse. Fortschritt ist der Zweck dieses Tagebuches.

Nur ist es leider nicht über die siebente Seite hinausgediehen. FAUST PACHLER gibt „Abneigung gegen alles Schreiben und Ungeduld" als Grund des baldigen Abbrechens an. Der 'Briefwechsel

---

[1]) Vgl. Emil Kuhs kritische und literarhistorische Aufsätze, hrsg. von Dr. A. SCHAER, S. 105. (Wien 1910).

[2]) Vgl. F. POPPENBERG, Wildfeuers Ursprung: Vierteljahrsschrift f. Literaturgeschichte V, 158—60.

zwischen Michael Enk von der Burg und Eligius Freiherrn von Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm)', der manchen wertvollen Einblick in die geistige Werkstatt des Dramatikers Halm gestattet, erwähnt von seinen Novellen nur den 'Sylvesterabend', den Enk mit ein paar unbarmherzigen Worten abtut. Bei Halms hochgradigem Mangel an Selbstvertrauen ist es begreiflich, daß ihn die schonungslose Kritik Enks an seinem Erzählertalent verzweifeln ließ und er erst nach langen Jahren den Mut faßte, seine Kunst auf dem Gebiete der Erzählung von neuem zu erproben. Vor dieser Erzählung, die nicht gedruckt vorliegt, schrieb Halm 'Das Auge Gottes' (1826), von dem leider nur die Schlußhälfte in seine Werke aufgenommen ist. Im handschriftlichen Nachlaß befindet sich diese Novelle in zwei getrennten Teilen. Die erste Hälfte ist als 'Bruchstück einer Erzählung' in fremder Abschrift im 6. Bande der 'Poetischen Versuche' enthalten; die zweite steht in einem besonderen Heft von des Dichters eigener Hand. Kuh meint, daß der zweite Teil erst nach 1828 entstanden sei und daß „der Dichter sein Jugendwerk überarbeiten wollte“. Als letzte Probe von Halms Novellistik sei noch das im selben Bande mit dem 'Auge Gottes' veröffentlichte Bruchstück 'Die Marquise von Quercy' (1867—69) erwähnt.

Von den Halmschen Erzählungen ist nur 'Die Marzipan-Lise' zu des Dichters Lebzeiten erschienen. Das geschah 1856 in Gutzkows 'Unterhaltungen am häuslichen Herd'. Die Erzählung erfuhr das Schicksal fast aller Kalendergeschichten. Sie wurde gelesen und vergessen. 'Die Freundinnen' und 'Das Haus an der Veronabrücke' wurden erst 1872 zusammen mit dem Neuabdruck der 'Marzipan-Lise' auf Grund einer testamentarischen Bestimmung des Dichters von Faust Pachler und Emil Kuh im 11. Bande der Werke und als 1. Band des Nachlasses herausgegeben.

Warum der Dichter uns seine Erzählungen zu seinen Lebzeiten vorenthalten hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Es läßt sich nur vermuten, daß er 'Die Freundinnen' und 'Das Haus

1*

an der Veronabrücke' der heiklen Stoffe wegen zurückhielt. Was der Grund auch immer sein mag, es ist jedenfalls sehr zu bedauern, daß sie erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Eine Ermutigung von seiten der Kritik, die kaum hätte ausbleiben können, hätte ihn wahrscheinlich veranlaßt, sein Talent in dieser Richtung weiter auszubilden.

A. Halm als Künstler.

Halm besitzt ein ausgesprochenes dramatisches Talent. Das hat sein Lehrer und Freund, der Melker Professor MICHAEL ENK VON DER BURG erkannt, und dieses hat er auch kräftig gefördert. Aber leider hat er den Freund immer nur auf das Drama gewiesen. Denn es kann nicht geleugnet werden, so paradox es auch klingen mag, daß Halms Begabung im Dienst der Novelle reifere Früchte getragen hätte. Die drei im Druck vollendet vorliegenden Erzählungen legen davon Zeugnis ab. Die technische Gewandtheit, die Halms Dramen in hohem Maße auszeichnet, konnte damals wohl über die mangelhafte Charakteristik der Personen[1]) hinwegtäuschen. Heute ist das nicht mehr möglich. Das erklärt, daß sie heute vergessen sind. Anders ist es mit seinen Erzählungen. Hier hat der Dichter lebenswahrere Gestalten geschaffen. Aus ihrer Natur heraus schmieden sie sich selbst ihr Schicksal. Die psychologisch vertiefte Charakterschilderung, die die Erzählungen vor den Dramen voraushaben, gibt ihnen Anspruch auf Dauer.

ANTON E. SCHÖNBACH legt den Finger auf den wunden Punkt der Halmschen Stücke:

er [Halm] ist in seinen Dramen nie von einem Charakter ausgegangen (wie Shakespeare bei seinen größeren Werken), sondern stets von einem

[1]) Eine abweichende Beurteilung erfahren 'Der Fechter von Ravenna' und in eingeschränktem Maße 'Begum Somru'. Vgl. zum 'Fechter': HERMANN PETERSEN, Friedrich Halm 'Der Fechter von Ravenna' (Marburger Diss. 1910), und zu 'Begum Somru': Heinr. Laubes Ausgewählte Werke, hrsg. v. H. H. HOUBEN, V, 271 ff.

Problem, einer Aufgabe. Nie ist ihm plötzlich in seiner Imagination eine Kernszene des Stückes lebendig vor Augen gestanden (wie Grillparzer und Kleist), an die nach vorn und rückwärts sich der Bau angeschlossen hätte. Sondern stets ist der Stoff, das Problem überlegt und Punkt für Punkt bearbeitet worden.

An andrer Stelle zeigt er die Folgen dieses Verfahrens:

Konzentriert das Interesse des Dichters sich auf den kunstgemäßen Aufbau des Problems, so kommen leicht die Charaktere darüber zu kurz. Halm hat niemals einen Helden besonders vertieft geschildert, er begnügt sich immer mit dem, was bedingungslos erfordert war, um das Problem verständlich zu machen [1]).

PACHLER drückt sich ähnlich über Halms dramatische Schaffensweise aus. Er ist der Ansicht, Halm gehe „wie bei einer Schachaufgabe auf ein vorausbestimmtes Ziel los" [2]). Er bestimme das Feld, wo er dem König Schach gebe und ihn matt mache, und die Figuren und den Zug, womit er das tun wolle; er erreiche das auch meist, aber weil er schon von Haus aus auf ein deutlich erkennbares Ziel hindeute, so sehe man seinem Verfahren nur wie einem geistreichen Spiele zu; nicht die Lösung interessiere, sondern wie die Lösung herbeigeführt werde.

In diesem Sinne rechnet u. a. auch LAUBE Halms dramatische Dichtung zur „Kunstpoesie" [3]). Wie PACHLER meint er, Halm behandle „die dramatische Aufgabe ganz als Schachspiel".

Seine Figuren werden Schachfiguren wie König, Königin, Turm, Läufer, Springer, Bauern. Sie sprechen dem Spielgesetze gemäß korrekt aus, was ihnen zukommt und tun dies mit bemerkenswerter Virtuosität. Aber sie gehen nirgends weiter [4]).

Die Frage liegt nahe, warum Halm die Stoffe in seinen Erzählungen so ganz anders als in seinen Dramen behandelt hat.

---

[1]) ANTON E. SCHÖNBACH, Allgem. Deutsche Biographie XXII, 718 ff. (Leipzig 1885).

[2]) FAUST PACHLER, Jugend und Lehrjahre des Dichters Friedr. Halm, im Oesterr. Jahrbuch, red. von F. STAMM, I, 182 ff. (Wien 1877).

[3]) HEINR. LAUBE, Fr. Halm. Neue freie Presse vom 28. Mai 1871 (Nr. 2426), und Laubes Ausgew. Werke, hrsg. v. H. H. HOUBEN, IV, 182 f.; V, 250 ff.; VII, 113.

[4]) Laubes Ausgew. Werke, hrsg. v. H. H. HOUBEN, V, 74.

Mir scheint, eine richtige Antwort kann erst dann gegeben werden, wenn man sich über das Ziel seines dramatischen Schaffens hinlänglich klar geworden ist.

Das Ziel des Dramatikers Halm ist einzig der Erfolg [1]). Den sichersten Erfolg sieht er mit richtigem Instinkt in der Bearbeitung von Zeitproblemen. — Daß er über der einseitigen Berücksichtigung des Problems die Charaktere vernachlässigt, soll der großen Wichtigkeit wegen nachdrücklich wiederholt werden. — Daß ein solches Streben nach theatralischem Effekt in der Tat besteht und Halms dramatische Kunst nicht unempfindlich beeinträchtigt, wird jeder zugeben müssen, der Halms Dramen auch nur oberflächlich kennt. Umsomehr konnte dieser Fehler seinem dramatischen Berater (Enk) nicht entgehen. Nachdem er dem Dichter wiederholt Grübelei, Tagelöhnern, Mangel an Reflexionstiefe vorgeworfen hat, rät er:

> Arbeiten Sie ohne alle Rücksicht auf den Erfolg . . . Dann werden Sie nicht tagelöhnern und nicht alles beim ersten Wurf fertig haben wollen . . ., sondern es abwarten und es reifen und sich gestalten lassen lernen [2]).

Halm mochte in der Theorie [3]) wie immer auch mit diesem Rat Enks einverstanden sein, in der Praxis jedoch behielt er nach wie vor den Erfolg im Auge. Fast komisch klingt es, wenn er sich einmal seinem Lehrer gegenüber gerade wegen dieses Punktes zu entschuldigen versucht. Halm erklärt Enk, was ihn zu der Bühnenbearbeitung von Shakespeares 'Cymbeline' getrieben hätte:

> Nicht um enormen Effekt . . . war mirs zu tun, aber wohl . . . der an guten Stücken armen Bühne ein . . . Werk des großen Meisters zugänglich zu machen . . . [4]).

Das Zugeständnis, das in dem einschränkenden „nicht enorm“ liegt, ist unverkennbar. Vorher schon einmal nimmt er sich in

---

[1]) Vgl. auch Herm. Petersen a. a. O.

[2]) Briefwechsel zw. Mich. Enk v. d. Burg und El. Freih. v. Münch-Bellinghausen (Fr. Halm), hrsg. von Dr. Rud. Schachinger, S. 148 (Wien 1890).

[3]) Ebenda, S. 212.

[4]) Ebenda, S. 187.

einem Stadium tiefster Entmutigung vor, sich in Zukunft „nur möglichst vor ... Effekthascherei zu hüten"[1]). Dabei war sich Halm natürlich wohl bewußt, daß der Erfolg eines Theaterstückes nicht nur von dem Inhalt, sondern auch von der Darstellung abhänge. Er verschmähte es daher nicht, die Rollen den Künstlern geradezu auf den Leib zu schreiben[2]). In richtiger Erkenntnis dieser Tatsache hat PACHLER dem Dichter treffend dessen Zukunft gedeutet:

> Weil Sie wie die italienischen Opernkomponisten Ihre Rollen fast immer nur für gewisse Stimmen schreiben, Rettich, Anschütz, Löwe usw., so riskieren Sie, daß nach dem Tode dieser Künstler keine ähnlichen Stimm-Phänomene sich finden und Ihre Opern ungesungen bleiben ... Den Erfolg in der Gegenwart werden Sie vor Grillparzer voraushaben, ob aber in der Zukunft nicht das Umgekehrte der Fall sein wird, das ist die Frage[3]).

Das heutige Bühnenrepertoire gibt PACHLER Recht.

In den Erzählungen, wo keine Gelegenheit zu theatralischem Effekt und schauspielerischer Virtuosität ist, hat sich Halms Talent ohne Rücksicht auf diese Faktoren nach den besten Seiten hin entfalten können. Im Gegensatz zu dem Dramatiker Halm interessieren den Erzähler Halm vornehmlich Menschen und deren Schicksale, erst in zweiter Linie Probleme. Seine Novellenhelden besitzen infolgedessen durchgängig mehr Charakter als die Gestalten seiner Dramen. Meist sind es abnorme Charaktere, die ebenso eigensinnig ihr Ziel verfolgen wie der Dichter selbst. Den Hauptreiz sieht er offenbar darin, zu zeigen, wie seine Menschen, die er gern in die seltsamsten Situationen bringt, sich entweder über dieselben erheben oder an deren Wirkungen zugrunde gehen. Dabei schreitet das Schicksal wie ein narrender Dämon dem tragisch endenden Helden voran. Heimtückisch begünstigt es zuerst alle seine Pläne, um ihn am Ende nur um so sicherer ins Verderben zu locken. Insofern hat KUH Recht, wenn er sagt, daß

---

[1]) Ebenda S. 183.

[2]) Vgl. Heinr. Laubes Ausgew. Werke, hrsg. v. H. H. HOUBEN, IV, 183; V, 74.

[3]) PACHLER a. a. O., S. 182 ff.

Halm das Tragische „in der Gestalt des Grausamen“[1]) aufgegangen sei. Er hat aber unberücksichtigt gelassen, daß gerade aus dem grausamen Schicksal des untergehenden Helden heraus der Heldin ein gnädiges Geschick erwächst. Das trifft für die ‘Marzipan-Lise’ und das ‘Haus an der Veronabrücke’ zu: der grausige Untergang des Ferencz bewahrt die Geliebte vor der Ehe mit einem Mörder; das tragische Ende Ruggieros verhilft seiner Gattin zu der Vereinigung mit dem Geliebten. In den ‘Freundinnen’ liegt der Fall etwas anders: das unselige Schicksal der Lady Rich wird zugleich zur Heilquelle für ihre Phantasterei. Feindliches und freundliches Geschick konzentrieren sich hier auf eine Person.

Gerade dieser versöhnliche Schluß scheint mir besonderer Erwähnung wert, weil er eng mit Halms idealistischer Kunstrichtung zusammenhängt. Allerdings muß hervorgehoben werden, daß Halm in seinen Erzählungen zum Unterschied von seinen Dramen nur zum Teil Idealist ist: in der Gestaltung. In der Wahl der Novellenstoffe neigt er entschieden einem stark ausgeprägten Realismus zu. Ein Stoff kann an sich kaum zu heikel für ihn sein. Es lockt ihn scheinbar, sich einer möglichst krassen Wirklichkeit gegenüber als souveränen Beherrscher der Form zu erweisen. Es gelingt ihm dies in der Tat. Das Häßlichste, Abstoßendste weiß er in die Sphäre des Poetischen zu rücken. Kuh meint wohl etwas Aehnliches, wenn er mit den Worten Mercks an Goethe:

> Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist: dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen[2])

den grundlegenden Unterschied zwischen Halms Novellistik und Dramatik bezeichnet. Was Merck von Goethe sagt, gilt nach Kuh auch für den Erzähler Halm; zu den „anderen“ rechnet er Halm, den Dramatiker. Er sieht mit Recht „in dieser gleichsam

[1]) Halms Werke, Bd. 11, S. III.
[2]) Kuhs kritische und literarhistor. Aufsätze, S. 135.

von unten hinauf, anstatt vom Sublimen herab idealisierenden Darstellung"[1]) „den Vorzug wie die Neuheit der Erzählungen unseres Dichters"[2]). Auf die Rechnung dieser „idealisierenden Darstellung" setze ich das Beruhigende, das in dem Abschluß der Erzählungen liegt.

Trotz dem versöhnlichen Element kann man die Erzählungen „ohne weiteres" als Zeugen einer „dunkeln Welt- und Lebensanschauung" [3]) des Dichters hinstellen und solche Anschauung auf Halms Beschäftigung mit Brevios Novellen 'Von der Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens' [4]) zurückführen. KUH spricht sich an anderer Stelle in demselben Sinne aus:

Daß Münch in der letzten Zeit seines Lebens jener Philosophie zugewendet war, welche den Lehnbrief irdischer Abhängigkeit zerreißt, wie Friedrich Schack so schön sagt, konnten diejenigen, welche mit ihm geistig verkehrt haben, aufs genaueste wissen [5]).

Die sicherste Bürgschaft für diese Lebensauffassung leistet schließlich der Dichter selbst, wenn er, Brevio zustimmend, sagt:

. . . daß es nicht bloß seine äußeren Verhältnisse, nicht bloß die nachteiligen Einflüsse ungünstiger Zufälle, sondern vor allem die körperlichen und geistigen Anlagen des Menschen sind, die in der Rückwirkung auf ihn selbst und in der Wechselwirkung mit andern sein Leben zu einem elenden und erbärmlichen machen können und machen, wird wohl niemand in Abrede stellen wollen [6]).

Aber auch für Halms Kunstauffassung und -urteil ist die Abhandlung über Brevios Novellen bedeutungsvoll. Es ist darum nötig, auf den Inhalt dieses Werkchens etwas näher einzugehen. Der Dichter läßt nach einem kurzen Ueberblick über Brevios Leben und Schaffen zwei von dessen Novellen „in wortgetreuer Uebersetzung" folgen. Aus der ganzen Weltliteratur weiß er nur noch ein Werk, das diesen Novellen ebenbürtig an die Seite gestellt werden, ja sie vielleicht noch überbieten könnte: Hebbels

---

[1]) Ebenda S. 135. [2]) Ebenda S. 135.
[3]) Halms Werke, Bd. 11, S. IV.
[4]) Halms Werke XII, 241 ff.
[5]) Kuhs kritische und literarhistor. Aufsätze, S. 119.
[6]) Halms Werke XII, 267.

Novelle 'Die Kuh', die er nun im Auszug wiedergibt. In der 'Kuh' findet er denselben „versöhnungslosen Pessimismus", dieselbe „grausame Konsequenz in dem Zusammenwirken von Zufall und Schuld" [1]), die den Novellen des um dreihundert Jahre älteren Brevio aufgeprägt sind. Wie uralt die diesen Novellen zugrunde liegende Tendenz sei, weist er an dem Buch Hiob und den Alten nach. Auch ihnen sei „die Erkenntnis der Nichtigkeit des Irdischen und des Elends des menschlichen Lebens nicht fremd geblieben" [2]). Aber in der dichterischen Gestaltung wichen sie von Brevio und Hebbel ab. Das „realistische Detail", mit dem diese die Tendenz erhärteten, verschmähe der „Schönheitssinn" der Alten. Diese theoretische Erörterung ist hochwichtig für den Erzähler Halm. Sie ist eine Bestätigung dessen, was ich im Zusammenhang mit dem Abschluß seiner Novellen darzutun versucht habe. Obgleich Halm sich an dieser Stelle seiner Abhandlung jeder persönlichen Meinung enthält, besteht doch kein Zweifel, auf wessen Standpunkt er steht. Stofflich ein schroffer Realist, ist ihm eine ästhetisch schöne Darstellung oberstes Gesetz. Daß ihm diese nicht immer gelingt, wird die Untersuchung ergeben.

Mit Bezug auf die Stoffe ist Halm qualvoll wählerisch. Ein „Wühlen und Wüsten nach Stoffen" wirft ihm schon Enk vor. Seines Lehrers leitende Hand versucht unermüdlich, den Dichter auf den rechten Weg zu weisen:

Stoffe müssen Sie nicht suchen; nur Titel bearbeiteter Stoffe. Um die vage Phantasie auf etwas zu fixieren; mehr soll es nicht leisten [3]).

Ein andermal bedeutet er ihm:

Durch Hoffmann sollten Sie nicht Materiale für Werner (der Adept): aber eine geistige Intuition der magischen Gewalt der Begierde nach Gold gewinnen [4]).

Hier liegt der Schlüssel zu Halms Schaffensweise, die mit

---

[1]) Halms Werke XII, 253 f. [2]) Ebenda, S. 255 f.

[3]) Briefw. zw. Enk und Münch-Halm, S. 48.

[4]) Ebenda, S. 28.

seiner dichterischen Veranlagung natürlich eng verknüpft ist. Bei wenig schöpferischer Phantasie ist ihm eine eminente Kombinationsgabe eigen. Die verschiedensten Motive, Ideen, Situationen, die er aus der reichen Quelle seiner Lektüre schöpft, fügt er nach sorgsamem Prüfen und Wägen zu einem Gebilde eigener Dichtung zusammen. Dabei formt, biegt, modelt er um, bis sich die verschiedenen Teile dem Ganzen organisch anpassen. Interessant ist es zu beobachten, wie der Dichter einen solchen Prozeß mitunter vor den Augen des Lesers vornimmt. Manchmal geht er sogar so weit, ein Motiv von einer seiner Personen anschneiden und gleich darauf als unbrauchbar verwerfen zu lassen.

In diesem Sinne möchte ich Halm einen Eklektiker nennen. Zahlreich sind die Fäden, die hier zusammenschießen, um das Gewebe seines Eklektizismus zustande zu bringen. Dichtung und Wahrheit fließen bei ihm nicht zusammen, wie dies ja im hervorragendsten Maße bei Goethe der Fall ist. Eigene Erlebnisse haben ihm mithin keine stoffliche Anregung gegeben. Er mußte sie wo anders suchen. Halms Verschlossenheit, vielleicht aus der aristokratischen Befangenheit hervorgehend, das Leben nicht in die Dichtung hineintragen zu dürfen, mag teilweise wenigstens das Fehlen der persönlichen Note und zugleich das Vorhandensein so zahlreicher Entlehnungen erklären. Mehr noch der Umstand, daß seinem Leben „ein großer Schmerz oder eine tiefe Leidenschaft“ [1]) gefehlt hat, wie Enk einmal richtig hervorhebt. Zu einer Beichte oder Befreiung lag also von vornherein keine Veranlassuug vor. Dazu kommt, daß Halm ja über eine ungeheure Belesenheit und über ein phänomenales Gedächtnis verfügte. Ueber seine Belesenheit berichtet Laube, wenn auch etwas kühn:

> Er war in Kenntnis fast aller Motive, welche je ein Dichter ersonnen, und besonders alle romantischen Dichter waren ihm eng vertraut [2]).

---

[1]) Briefw. zw. Enk und Münch-Halm, S. 32.

[2]) Heinr. Laube, Fr. Halm. Neue freie Presse vom 28. Mai 1871.

Durch Pachler wissen wir, daß er seine Dichtungen meist monatelang beinahe von Wort zu Wort im Kopf herumtrug, und er pflegte oft zu sagen: *Ich habe ein Stück ganz fertig*, während noch keine Zeile davon aufs Papier geworfen war [1]). Diese Faktoren konnten ohne Zweifel seinen Eklektizismus nur begünstigen.

Dieser Halmsche Eklektizismus [2]) dürfte seine Wurzeln in des Dichters Heimatboden haben. Obwohl aus Krakau gebürtig, kann er füglich als Wiener gelten, da er weitaus den größten Teil seines Lebens in Wien zugebracht hat. Wien, ursprünglich ein römisches Standlager, hat von jeher das bunteste Völkergemisch in seinen Mauern gesehen. Bald trieben Eroberungsgelüste den Feind an das Weichbild der Stadt, bald fand der friedliche Einwanderer freundliche Aufnahme in der gastfreien Stadt. Wer es auch war: Ungarn, Türken, Bajuvaren, Böhmen, Mähren, Deutsche, Spanier, Italiener, Engländer oder Irländer, ein jeder von diesen willkommenen und unwillkommenen, vorübergehenden und ständigen Gästen hat bis auf den heutigen Tag mehr oder weniger deutliche Spuren in Wien zurückgelassen. Gegenüber diesen internationalen Einflüssen hat sich der Wiener im Leben wie in der Kunst stets rezeptiv verhalten. Anschaulich weiß Fr. Uhl, der langjährige Chefredakteur der 'Wiener Zeitung' und gute Kenner der Wiener Verhältnisse, über die Wirkungen dieser Aufnahmefähigkeit zu berichten. Nach einem kurzen Ueberblick über die Entwicklung Wiens charakterisiert er die Wiener:

Und die Wiener? Sie sind geblieben, was sie waren: Eklektiker. Zwar nicht mehr wie ehedem das Fremde bevorzugend, nehmen sie es noch immer gastfreundlich auf [3]).

Bestätigung findet diese Behauptung dann an anderer Stelle durch Beobachtungen gastronomischer und architektonischer Art:

Italienische Suppe, Wiener gesottenes Rindfleisch, . . . englisches Roast-

---

[1]) Pachler, S. 182 ff.

[2]) Ich stütze mich im Folgenden auf Fr. Uhls Werk 'Aus meinem Leben' (Stuttgart und Berlin 1908).

[3]) Uhl, S. 9.

beef, französisches Ragout, böhmische Mehlspeisen findet man auf jeder Speisekarte. Der Wiener ist eben von Geburt eklektisch. Man betrachte nur den . . . Ehrenplatz der Wiener Baukunst: das Rathaus gotische, das Reichsratgebäude griechische, die Universität italienische, das Burgtheater französische Renaissance [1]).

Ich hielt diese weitläufige Ausführung für nötig, um zu zeigen, daß die eklektische Art der Halmschen Kunst im innersten Wesen des Dichters und Menschen begründet ist.

Außer seiner reproduktiven Schaffenskraft und Kombinationsgabe eignet ihm eine meister- und musterhafte Technik, wie sie die Anlage seiner Erzählungen beweist. Jede von ihnen stellt einen festgefügten Bau dar, von dem jeder einzelne Teil sich dem Ganzen als dienendes Glied anschließt. Zu diesen Teilen gehören nicht zuletzt die Charaktere. Aus ihnen wächst im Gegensatz zu seinen Dramengestalten die Handlung organisch heraus. Dieser Punkt ist es, der, wie schon erwähnt, in Halm den Erzähler über den Dramatiker siegen läßt. Er zeigt aber zugleich, daß unser Dichter in seinen Erzählungen der weit bessere Dramatiker ist als in seinen Dramen. Das mag widersinnig klingen, ist aber wahr. Macht doch gerade die Erfüllung der Forderung, „daß die Hauptteile der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja auch etwas von der Farbe des Stückes zugleich mit der Idee in der Seele aufleuchten, zu einer untrennbaren Einheit verbunden, und daß sie sofort wie ein Lebendes wirken, nach allen Seiten weitere Bildung erzeugend“ [2]) das Wesen der dramatischen Dichtung aus. In den Erzählungen ist Halm diesen Ansprüchen gerecht geworden, in den Dramen nicht.

Nicht annähernd dieselbe Sorgfalt verwendet er auf den Stil. Er befleißigt sich einer idealistischen Darstellung wie im Drama. Er will als Rhetoriker wirken. Seine Rhetorik artet aber ins Phrasenhafte aus, wo Künstelei an die Stelle echten Empfindens tritt.

---

[1]) Ebenda S. 81.

[2]) Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. 7. Aufl. S. 11 (Leipzig 1894).

B. Halms literarische Abhängigkeit von fremder Dichtung.

I. Romanischer Einfluß.

Die Spanier.

Unter Halms Vorbildern sind immer wieder die Spanier als besonders einflußreich auf sein dramatisches Schaffen genannt worden. Eine solche Behauptung, die Halms Dramatik meist in Bausch und Bogen betraf, war um so gefahrloser, als sich der Dichter, wie seine österreichischen Zeitgenossen überhaupt, zu einer bestimmten Zeit, wie bekannt, eingehend mit spanischer Literatur beschäftigt hatte. Neuerdings hat SCHNEIDER in seiner verdienstvollen Arbeit 'Fr. Halm und das spanische Drama' [1]) Stellung zu dieser Frage genommen. Ich glaube, er hat sie endgültig gelöst. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die spanische Lektüre Halms Dramatik, abgesehen von den wenigen Stücken, in denen er sich „bewußt und eng an gewisse spanische Gepflogenheiten" [2]) anschließt, nicht befruchtet hat.

„Unfruchtbar fiele auch eine Untersuchung aus, die den Halmschen Erzählungen auf spanische Muster hin gewidmet würde" [3]).

Eine Anlehnung an spanische Muster in kleinen Einzelzügen hält er indes durchaus nicht für ausgeschlossen. So zieht er z. B.

[1]) HERM. SCHNEIDER, Friedrich Halm und das spanische Drama. Palaestra XXVIII (Berlin 1909).

[2]) Ebenda, S. 227.

[3]) Ebenda, S. 205.

für das 'Haus an der Veronabrücke' Cervantes' 'Curioso impertinente' [1]), eine Novelle aus dem 'Don Quixote', als Quelle für das Motiv des Ehebruchs heran. Ruggieros fingierte Abreise, die eine Annäherung Ilsungs und Ambrosias beschleunigen soll, führt er auf dieselbe Novelle zurück. Ferner weist er nach, daß die Figur des alten Gatten, der der Kinderlosigkeit um jeden Preis abhelfen möchte, außer in Macchiavellis 'Mandragola' [2]) auch im spanischen Drama vorgebildet ist, wo solche Greise auch ernst aufgefaßt sind wie Ruggiero, im Gegensatz zu der ins Grotesk-Komische gewandten Figur des alten Nicias bei Macchiavelli. Als Beispiel gibt er den alten Castelvin in Lopes Romeo- und Julia-Drama, mit dem Ruggiero in der Tat mehr als einen Zug gemein hat.

Die Italiener.

Schon EMIL KUH weist auf Macchiavellis Lustspiel 'Mandragola' als eine Quelle für das 'Haus an der Veronabrücke' hin. Im wesentlichen hat sich Halms Entlehnung auf das Motiv bewußten Hahnreitums zur Erlangung von Nachkommen beschränkt. Sonst hat der Dichter den abstoßenden Stoff bis auf wenige Züge ganz unabhängig von Macchiavelli und auf eine Weise behandelt, die der tragischen Stimmung seiner Novelle entspricht. Die Stelle, wo Ruggiero in seiner Verzweiflung das letzte Mittel zur Ausführung seines unseligen Planes versucht, indem er sich Ambrosia gegenüber als Herr und Gebieter aufspielt und als solcher blinde Unterwürfigkeit unter seinen Willen von ihr fordert, gemahnt an eine ähnliche Stelle in der 'Mandragola': der Mönch gewinnt die junge Frau damit für die Sache, daß er ihr unbedingten Gehorsam gegen ihren Gatten als oberstes Gebot empfiehlt. Außer-

[1]) Interessant in diesem Zusammenhang ist SCHNEIDERS Mitteilung über einen Dramenentwurf Halms im engen Anschluß an Cervantes' 'Curioso impertinente', ebenda S. 163 ff.

[2]) Niccolo Macchiavelli, 'Mandragola', Komödie in 5 Aufzügen, aus dem Italienischen übersetzt und eingeleitet von Albert Stern (Leipzig 1882).

dem mag Macchiavelli in der Führung der Intrigue vorbildlich für Halm gewesen sein. Wie immer — und das kann nicht scharf genug betont werden — verfährt dieser aber auch hier sehr frei in der Benutzung fremder Motive. Allerdings deckt sich Ilsung mit Callimaco, insofern beiden die Rolle des Liebhabers und Werkzeugs der Intrigue in einer Person zufällt. Aber während bei Macchiavelli die ganze Sache auf eine Ueberlistung des Ehemanns hinausläuft, wobei der Liebhaber Callimaco der Hauptbetrüger ist, tritt bei Halm der umgekehrte Fall ein: Ruggiero ist der Betrüger, Ilsung der Betrogene.

Für die 'Freundinnen' und die 'Marzipan-Lise' kommt italienischer Einfluß als Quellenmaterial nicht in Betracht. Hingegen ist er für die Schaffensweise des Dichters von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Halm hat die Italiener fleißig studiert. Er hat Novellen aus Boccaccios 'Decamerone', aus Bandello, Alamanni und Sacchetti übersetzt. Allerdings muß hervorgehoben werden, daß seine Ziele dabei im Grunde nicht epischer, sondern dramatischer Natur waren. Denn es war ihm darum zu tun, aus einer Vergleichung zwischen Shakespeares Stücken und dessen Quellen zu erfahren, wieviel Shakespeares, wieviel Eigentum der Novellisten sei. So meint er über die Tragödie 'Romeo und Julia', deren Stoff Shakespeare bekanntlich Bandellos gleichnamiger Novelle entnommen hat: *Entweder ist Shakespeares 'Romeo und Julia' nicht originell, oder die Originalität liegt in der Form* [1]).

In technischer Beziehung ist eine solche Erwägung von höchster Wichtigkeit, da Halm ja selbst gerade so ausgiebigen Gebrauch von fremden Stoffen, Ideen und Motiven macht. Er war sich zweifellos bis zu einem gewissen Grade wenigstens seiner eklektischen Methode bewußt, er hielt sie als Ersatz mangelnder Originalität möglicherweise auch nicht immer für berechtigt und suchte darum Rat bei dem, der es wie kein anderer verstanden hat, aus fremden Stoffen ureigene Dichtung zu schaffen. Daß dazu

[1]) Pachler, S. 182 ff.

aber eine schöpferische Gestaltungsgabe gehört, über die nur ein Genius verfügt, hatte Halm übersehen. Unser Dichter hat wohl Fremdes mit klügster Berechnung in seinen Werken verarbeitet, der herübergenommene Stoff ist ihm aber nicht restlos wie seinem vergötterten Shakespeare zu einem inneren Erlebnis geworden. Die eben zitierte Stelle mutet fast wie eine vorausgeschickte Rechtfertigung gegen etwaige Vorwürfe des Plagiats an und spricht zugleich für die Annahme, daß seine Entlehnungen zum großen Teil bewußte sind. Wo sich Halm allerdings einen geistesverwandten Dichter zum Vorbild nimmt, wird selbst bei überraschender Aehnlichkeit gelegentlich auch auf unbewußte Entlehnung geschlossen werden können. In dem Abschnitt über Halms Verhältnis zu Kleist komme ich auf einen solchen Fall zu sprechen.

II. Romantischer Einfluß.

Allgemeines.

Eine unerschöpfliche Fundgrube boten Halm die erzählenden Werke dreier jüngerer Romantiker: die von Kleist, Arnim und E. T. A. Hoffmann.

Unser Dichter hatte sich, wie eingangs erwähnt, um die Mitte des 19. Jahrhunderts der erzählenden Kunst nach langer Pause wieder zugewendet. Es geschah das, als die klassisch-romantische Epoche von dem Realismus abgelöst wurde. Realistisch ist er auch in der Nachbildung der Romantiker. Bei aller Vorliebe für das Ungewöhnliche und Seltsame, das ja das Feld der Romantiker ist, schaltet er doch gerade das aus, was das eigentliche Wesen der Romantik bildet. Ganz antiromantisch zeichnen seine Erzählungen genau wie seine Dramen eine straffe Komposition und strenge Einheit der Handlung aus. Wohl läßt er der Czenczi in der 'Marzipan-Lise' die Titelheldin als warnendes Gespenst erscheinen, ist aber offenbar bemüht, die Ursache der Vision, wenigstens andeutungsweise, auf die alsbald ausbrechende

Krankheit der Heldin zurückzuführen. Kommt unser Dichter hier nicht dem Standpunkt der „Philister“ bedenklich nahe, *die jede Deutung, die über die Grenzen des gesunden Menschenverstandes hinausgeht, als Wahn ablehnen*[1]?

In den 'Freundinnen' und im 'Haus an der Veronabrücke' zeigt er, wozu der romantische Hang zum Abenteuerlichen führen kann. Während er aber Lady Rich seelisch geläutert aus der Verirrung hervorgehen läßt, schildert er in Ruggiero einen Phantasten im Schillerschen Sinne. Die Phantasterei des Helden führt „zu einem unendlichen Fall in eine bodenlose Tiefe“ und endigt sich „in einer völligen Zerstörung“[2].

Unstreitig geht dieser antiromantisch-realistische Zug, der sich seit den fünfziger Jahren in Halms Werken kundgibt, auf die realistische Lebensauffassung der neuen Zeit zurück. Denn daß der Dichter das Romantische nicht immer in realistischer Beleuchtung geschaut hat, beweist sein Jugendwerk 'Das Auge Gottes'. Hier wurzelt er noch fest im romantischen Boden.

H. v. Kleist.

Der Dichter des 'Kohlhaas' und der 'Marquise von O' hat ihm [Halm] eingestandenermaßen als Muster vorgeschwebt, heißt es in Kuhs Einleitung zu Halms Erzählungen.

In den Novellen beider Dichter lassen sich in der Tat bei mannigfachen Abweichungen eine ganze Reihe verwandter Züge feststellen.

Wie Kleist erkennt Halm das romanische Muster der „novella“ an, d. h. er macht wie jener „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ zum Gegenstand seiner Novellen, denen der Kleistsche Charakter des Düsteren eigen ist.

Im Aufbau der Handlung hat ihm der in dieser Beziehung

---

[1]) O. F. Walzel, Deutsche Romantik, S. 142 (Leipzig 1908).

[2]) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Säkular-Ausgabe, XII, 263.

ganz unromantische Meister die Wege gewiesen. Kleistisch hält er sein Augenmerk streng auf das Ziel gerichtet. Mit dem ersten Satz stellt er den Leser mitten in seine Welt hinein. Nachdem das zum Verständnis der Hauptpersonen Nötige gesagt ist, setzt die Handlung ein. Kein Abirren vom Wege, kein Stehenbleiben, kein Sprung, alles entwickelt sich folgerichtig aus dem Vorhergehenden, alles drängt unaufhaltsam zum Ende hin. Man könnte wohl einwenden, daß Halm, dem schon als Dramatiker ein strenges Formgefühl eignet, auch unabhängig von Kleist imstande gewesen wäre, die straffe Komposition in seinen Erzählungen durchzuführen. Das mag natürlich sein. Ich glaube aber, meine Annahme gewinnt eine Stütze an der Tatsache, daß Halm sich technisch wiederholt an den Meisterwerken der Weltliteratur geschult hat. So ja bei Shakespeare für das Drama und bei Schiller für die Gedankenlyrik, worauf ich später eingehen werde. Da nun solche theoretische Studien ihre Ursache in des Dichters übertriebenem Mangel an Selbstvertrauen und dem daraus erwachsenen ewigen Grübeln haben — worin er übrigens entfernt an Otto Ludwig erinnert —, meine ich nicht fehlzugehen, wenn ich für seine Erzählungen ein gleiches Lernverfahren in Anspruch nehme. Die formale Aehnlichkeit zwischen dem Anfang der 'Marzipan-Lise' und dem des 'Findlings' dürfte meine Ansicht bekräftigen.

Mehrere Kleistsche Probleme und Motive hat Halm in seinen Schmelztiegel gelegt und umgeprägt, ohne indessen den ursprünglichen Stempel ganz verwischen zu können. So findet sich etwa das in 'Michael Kohlhaas' gelöste Problem, wie eine ins Maßlose gesteigerte Tugend schließlich zum Extrem des Lasters ausartet, dem Kern nach in Halms Charakterstudie des Messer Ruggiero im 'Haus an der Veronabrücke' wieder. Dort wird Kohlhaas infolge seines mit Starrsinn verfolgten Rechtgefühls *zum Räuber und Mörder* und vernichtet sich selbst; hier geht Ruggiero daran zugrunde, daß er seine und seines Weibes Ehre preisgibt, um sich für erlittene Schmach zu rächen. In beiden Fällen wird eine

schwere Kränkung, die dem Helden widerfährt, die Voraussetzung zur Rache: im 'Kohlhaas' die ungesetzmäßige Zurückhaltung der Rappen; im 'Haus an der Veronabrücke' allerdings erst die Folgen der widerrechtlichen Gefangennahme Anselmos, d. h. die Züchtigung, die Ruggiero durch jenen erfährt. Außerdem ist wohl, wie schon SCHNEIDER [1]) hervorhebt, das Erscheinen der toten Gattin im 'Auge Gottes' auf das gleiche Motiv im 'Kohlhaas' zurückzuführen.

Die 'Marquise von O.' hat jedenfalls auf die 'Freundinnen' eingewirkt. Von dem Verführungsmotiv im Kleistschen Werk lassen sich Verbindungslinien über E. T. A. Hoffmanns 'Gelübde' zu den 'Freundinnen' ziehen. Wird bei Kleist die Katastrophe durch Ohnmacht, so bei Halm durch traumähnliche Betäubung ermöglicht. Dabei beruht aber dasselbe Motiv auf ganz verschiedenen Prämissen. Bei Kleist steht die raffinierte Brutalität des Helden in schroffem Gegensatz zu der wehrlosen Unschuld der Heldin; Halm will die Schuld auf beide Teile nahezu gleichmäßig verteilt wissen.

In bezug auf das Rachemotiv erinnert die 'Marzipan-Lise' an das 'Bettelweib von Locarno' [2]). Beiden Titelheldinnen fällt die Rolle der Nemesis zu. Die Behandlung ist hingegen wieder grundverschieden. Kleist erzählt eine Spukgeschichte [3]), Halm eine psychologisch vertiefte Kriminalgeschichte. Der Kleistsche Spuk soll keinen Augenblick in Zweifel gezogen werden, denn Mensch und Hund stehen gleicherweise unter dem Bann eines übernatürlichen Vorgangs; die Halmsche Erscheinung drängt zu einer psychologischen Erklärung. In diesem Falle ist die Erscheinung nichts anderes als die Wahnvorstellung einer Kranken, das Pro-

---

[1]) HERM. SCHNEIDER, S. 205.

[2]) Vgl. ERICH SCHMIDTS Anmerkung in Kleists Werken III, 439.

[3]) Vgl. hierzu REINH. STEIG, — H. v. Kleists Berliner Kämpfe, S. 525 (Berlin und Stuttgart 1901) — dem die „Welt des Märchens fast nur benutzt erscheint, um hülfsweise diese Wirklichkeit zu motivieren".

dukt eines überreizten Gehirns oder, wenn man will, ein nach außen projiziertes inneres Erlebnis. Kurz: dort metaphysische, hier realistische Betrachtungsweise.

Ich wies vorhin auf die formalen Beziehungen der 'Marzipan-Lise' zum 'Findling' am Anfang beider Erzählungen hin. Ob die starken Anklänge auf Zufall oder Absicht beruhen, ist nicht zu entscheiden. Ich bin der Ansicht, daß die in Frage kommenden Situationen wohl der Kleistschen Novelle entstammen, daß aber der Prozeß der Herübernahme ein unbewußter gewesen ist, indem Halm für eigene Phantasie hielt, was nichts als fremdes Eigentum war, das nach langem Verweilen unter der Schwelle des Bewußtseins plötzlich wieder ans Licht trat. Eingedenk des Lessingschen Wortes: *Jedes Genie ist ein gebohrner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich* [1]), abstrahiert er Regeln und Gesetze aus den Werken des Genies. Das Studium Shakespeares belehrt ihn über das Wesen der Originalität. An Schiller macht er sich den Begriff des Poetischen klar. Wie er dies tut, zeigt das Jugendgedicht 'Die Eiche'. PACHLER [2]) weiß über die Entstehung des Gedichtes zu berichten. Fidelis, wie der Dichter sich damals nennt, legt in dem 'Sendschreiben' [3]) seinen Freunden eine ästhetische Rechenschaft über sein Denken und Treiben ab. Schillers 'Lied von der Glocke' bildet den Ausgangspunkt der Studie. Das Gedicht übt einen unwiderstehlichen Zauber auf den jugendlichen Dichter aus. Er ist sich aber nicht klar, woher *die Erschütterung rühre. Die Sprache, der Versbau, die Bilder können wohl ergötzen, aber nicht ergreifen*, reflektiert Fidelis und fährt fort:

Der Gedanke des Dichters ist noch kein Gedicht, sondern erst die

---

[1]) Lessings sämtliche Schriften X, 190.

[2]) PACHLER S. 182 ff.

[3]) 'Das Sendschreiben' ist eins der 'Fragmente aus den Papieren eines Einsamen', die zusammen mit 2 Sammlungen seiner Gedichte von 1823—28 und dem fünfaktigen Trauerspiel 'Die Nacht der Rache' unter dem Gesamttitel 'Poetische Versuche von S. Fidelis' in 6 Quartbänden geschrieben vorliegen.

Uebertragung desselben in Worte. Es scheint daher, daß das Poetische nicht sowohl in der Auffassung als in der Darstellung des Gedankens liege, deren Gesamtheit dasjenige ist, was ich poetische Form nenne . . ., und ich bin überzeugt, daß ein Gedicht, wenn es diese Erfordernisse besitzt, seinen Zweck erreichen muß . . .

Etwas weiter heißt es:

Wie wir jungen Leute gewöhnlich von der Bewunderung zum Versuche der Nachahmung nur einen Schritt zu tun haben, so kam ich bald zu dem Gedanken, ein dem 'Lied von der Glocke' nachstrebendes Gedicht zu versuchen.

So entsteht die 'Eiche', ein gänzlich verfehltes Jugendprodukt.

Warum kann nun Halm, um auf den springenden Punkt zurückzukommen, in seiner Jugend nicht auch ähnliche technische Experimente in der erzählenden Kunst vorgenommen haben? Warum nicht an den Novellen Kleists? Da von seinen Jugenderzählungen nur das 'Auge Gottes' erhalten ist, lassen sich unsere Mutmaßungen natürlich nur von diesem Werk ableiten. Obwohl in dieser Erzählung von Kleistscher Art noch wenig zu spüren ist, läßt sie doch eine Bekanntschaft mit diesem Dichter voraussetzen. Außer der schon erwähnten Erscheinung der toten Gattin könnte das Findlingsmotiv, wenn auch bei ganz verschiedener Behandlung, dem 'Findling' Kleists entstammen. Diesen Fall angenommen, folgere ich so: Halm wird den 'Findling' eingehend studiert haben, so eingehend, daß nach Jahren, als er die 'Marzipan-Lise' schrieb, das Kleistsche Werk unbewußt in seinem Gedächtnis wieder auftauchte. Nur so kann ich mir die fast wortgetreue Uebereinstimmung am Anfang beider Werke erklären. Sonst müßte ein Plagiat vorliegen. Und davon kann nicht die Rede sein. Wie sorgfältig Halm im Gegenteil der Möglichkeit einer solchen Verdächtigung einmal aus dem Wege gegangen ist, beweist sein geplantes Jugendgedicht 'Glück, Klage, Trost', das nach PACHLERs Mitteilung nicht einmal im Plan vollendet wurde, weil den 'Totenkränzen' von Zedlitz, die eben erschienen waren, „dieselbe Tendenz, nur seine eigene Grundidee noch umfassender“ zugrunde lag. *Aber so etwas nach Zedlitz!*

Um am Ende eines Plagiats beschuldigt zu werden. Der Freund wisse, wie ich stets auf das ängstlichste bemüht war, den geringsten Anschein eines solchen Diebstahls zu vermeiden, und dieses Motiv bewegt ihn, sein Unternehmen aufzugeben.

Halm war Eklektiker, aber nicht Plagiator, handelt es sich nun um bewußte oder unbewußte Entlehnungen.

Der Anfang der beiden Novellen wird nur so weit wiedergegeben, als Parallelstellen in Betracht kommen.

Findling.	Marzipan-Lise.
Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen. Er pflegte dann gewöhnlich Elvire, seine junge Frau unter dem Schutz ihrer Verwandten zurückzulassen.	Zu Wessprim in Ungarn lebte . . . ein Kaufmann, namens Paul Horváth, in Wohlstand und Fülle des Gedeihens . . . Das Bedürfnis, vorteilhafte Handelsverbindungen anzuknüpfen, hatte ihn in früheren Jahren genötigt, sich bald hier bald dort auf Märkten und Messen herumzutreiben . . ., so daß die Erziehung seiner einzigen Tochter Crescenzia und die Verwaltung seines verwaisten Haushalts monatelang der alten Margit, einer Base seiner verstorbenen Frau, überlassen blieb . . .
Er bemerkte, da er im Freien war, einen Knaben neben seinem Wagen, der . . . in großer Gemütsbewegung zu sein schien. Piachi ließ halten; und auf die Frage: was er wolle? antwortete der Knabe in seiner Unschuld: er sei angesteckt; die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon gestorben wären; er bitte . . . ihn mitzunehmen, und nicht in der Stadt umkommen zu lassen.	Er ließ eben . . . sein Rößlein eine kleine Anhöhe im Schritt hinangehen . . ., als er . . . einen jungen Menschen gewahrte, dessen Haltung . . . tiefe Erschöpfung und Niedergeschlagenheit ausdrückte . . . Horváth, indem er die Zügel anhielt . . ., warf . . . die Frage hin, wie er heiße, was er bisher getrieben und ob er Zeugnisse seines Wohlverhaltens habe? Der Fremde . . . berichtete . . ., in Fünfkirchen sei er schwer erkrankt und durch Diebstahl . . . seiner Habe beraubt worden . . . und sitze nun hier und wisse sich nicht Rat noch Hilfe.
Piachi . . . fragte ihn, . . ob er mit ihm reisen	'ich will ihm für heute Nacht Herberge geben und morgen . . . soll sich auch das Unterkommen

wollte? Der Junge . . . sprach: ‘o ja! sehr gern’, . . . so hob ihn Piachi . . . in den Wagen, und nahm ihn an seines Sohnes statt mit sich nach Rom.	finden! Sitz er auf!’ . . . Der junge Mann . . . schwang sich an Horváths Seite, der nun sein Rößlein . . . auf Wessprim zutraben ließ.
Er dankte späterhin einen Commis ab, mit dem er . . . unzufrieden war, und hatte, da er den Nicolo, statt seiner, in dem Comtoir anstellte, die Freude, zu sehn, daß derselbe die weitläuftigen Geschäfte, in welchen er verwickelt war, auf das tätigste und vorteilhafteste verwaltete.	. . . als Horváth dem jungen Mann zur Probe eine der vielen Rechnungen vorlegte, die . . . durch den . . . Tod seines Buchhalters in Unordnung geraten waren, zeigte sich bald, daß Franz Bauer den Verstorbenen nicht nur an Richtigkeit der Auffassung, . . ., sondern auch an Kenntnissen weit übertraf, so daß Horváth sich auf der Stelle des jungen Mannes . . . versicherte . . . Die . . . Leichtigkeit, mit der er die verwickeltsten Geschäfte gleichsam spielend bewältigte, . . . machten ihn seinem Dienstgeber bald ganz unentbehrlich.

Wenn nach dem Obengesagten eine direkte Entlehnung nicht anzunehmen ist, so ist eine Reproduktion gleicher Motive wohl mit durch innere Verwandtschaft des Dichters mit Kleist zu erklären, denn sonst hätte die Kleistsche Stelle kaum so nachhaltig gewirkt.

Weniger Geistesverwandtschaft als direkte Nachahmung zeigt sich in der Detailmalerei. Echt kleistisch erspart uns Halm kein Steinchen am Wege, was äußerlich schon die unzähligen Fingerzeige in Gestalt von Partizipialformen und Indem-Konstruktionen beweisen.

Auch stilistisch, im Umfang der Sätze, verrät sich die Nachahmung Kleists. Ja, Halm überbietet ihn in der Länge der Sätze noch. Aber e i n wesentlicher Unterschied macht sich bemerkbar. Ist Kleists Stil knapp bis zum Aeußersten, so verliert sich der Halmsche oft ins Breite, ohne indessen je in die Weitschweifigkeit eines Loeben oder Fouqué zu verfallen.

Ludwig Achim v. Arnim.

Außer in dem nichtssagenden P. S. aus einem Briefe Enks an Münch-Halm: „Arnim ist ein gräßlicher Hasenfuß. Cave

tibi" [1]) wird der Name Arnim meines Wissens nur noch einmal im Zusammenhang mit Halm genannt. EM. KUH [2]) erwähnt unter anderen Romantikern, die stofflich auf unsern Dichter eingewirkt haben, auch Achim v. Arnim. KUH spricht hier ausschließlich von dem Dramatiker Halm. Bei ENK ist es noch fraglich, ob Achim gemeint ist. SCHACHINGER wenigstens drückt seinen Zweifel durch ein Fragezeichen aus. Wie dem aber immer sei, der Erzähler Halm hat sich jedenfalls nicht vor Achim v. Arnim „gehütet", denn Arnimsche Reminiszenzen liegen bei Halm klar zu Tage.

Halms Eklektizismus zeigt sich am deutlichsten im 'Haus an der Veronabrücke'. Wie Cervantes und Macchiavelli unter den romanischen Quellen ausschließlich für das 'Haus an der Veronabrücke' in Betracht kommen, ähnlich drängt sich der romantische Einfluß zumeist auf dieses eine Werk zusammen.

Von den Arnimschen Werken gilt dies zunächst von den 'Majoratsherren'. Die zwischen beiden Novellen bestehende Aehnlichkeit ist so auffallend, daß das Arnimsche Werk geradezu als Quelle für das 'Haus an der Veronabrücke' gelten kann. In beiden Erzählungen handelt es sich darum, den Familienbesitz, der im Mannesstamme forterbt, dem rechtmäßigen Erben zu entziehen: und zwar bei beiden Dichtern dem Neffen. Der *Vetter* [3]) hat den alten Majoratsherrn *mehrmals gekränkt*, deshalb möchte dieser *einem eigenen Sohn die geliebten Reichtümer überlassen*; der Neffe hat Ruggieros *hilfloses Alter mißhandelt und geschändet*, infolgedessen sieht der Onkel seine einzige Genugtuung in einem

---

[1]) Briefw. zw. Enk und Münch-Halm, S. 127.

[2]) Kuhs kritische und literarhistor. Aufsätze, S. 113.

[3]) Arnim gebraucht die Bezeichnung Vetter in dreifacher Bedeutung. Im Verhältnis zum alten Majoratsherrn faßt er Vetter im neueren mhd. Sinne von Brudersohn; im Verhältnis zum jungen Majoratsherrn in dem heute üblichen; im Verhältnis zu *den ersten Familien des Reiches* schließlich im weitesten Sinne: d. h. hier bedeutet Vetter ein entfernterer männlicher Verwandter überhaupt.

Sohne, der als Rächer seiner Schmach *den verhaßten Neffen des gehofften Erbes beraube*. Bei Arnim ist das Rachemotiv ein doppeltes. Die Hofdame, deren Geliebter im Duell durch die Hand des Vetters seinen Tod gefunden hat, sagt zum jungen Majoratsherrn: *Und zugleich rächte ich Deinen Vater an seinem Mörder, indem ich Dir das Vermögen zuwandte, was jenem mit allem Rechte zugefallen wäre.*

Ihr unehelicher Sohn ist eben der junge Majoratsherr, den der alte Majoratsherr für seine Tochter unterschiebt, während er diese an einen Juden verkauft. Das Mittel zur Erlangung eines direkten Stammeserben ist also hier Kindesunterschiebung. Bemerkenswert ist, daß Ruggiero, dem selbst Nachkommenschaft versagt ist, *die Unterschiebung eines Kindes* als *gefährlich* verwirft, *weil dabei zu viele Personen ins Geheimnis gezogen werden mußten,* dies auch *ohne Mitwirkung Ambrosias nicht stattfinden* konnte, die, wie er wußte, *weder dazu ihre Zustimmung geben, noch sich auf andere Weise bewußt zur Förderung seiner Zwecke herbeilassen würde.* Es sieht fast aus, als wiche Halm hier von seiner Quelle absichtlich ab, umsomehr als er ein andermal den Fall in Erwägung zieht, der bei Arnim die Veranlassung zur Kindesunterschiebung ist. Er tut dies durch Ambrosia. Sie macht den verblendeten Gatten auf die Möglichkeit eines weiblichen Nachkommen aufmerksam [1]). Gerade in diesem Aufsammeln und Prüfen von Motiven sehe ich den Grundzug Halmscher Schaffensweise: seinen Eklektizismus. Auf Schritt und Tritt ist dieser Prozeß erkennbar.

Aehnlich wie das Motiv der Kindesunterschiebung wird das des Zweikampfes erwogen und dann beiseite geschoben. Wenn in Ruggiero der Gedanke der Rache an Anselmo aufsteigt, denkt er an die Tage seiner Jugend zurück, *in denen er einen aus Eifer-*

[1]) Demgegenüber sei darauf hingewiesen, daß in der 'Mandragola' dem einfältigen Nicias zweimal mit Bestimmtheit ein männlicher Nachkomme vorausgesagt wird. Das dient natürlich nur dazu, das Absurde der Situation zu verstärken.

sucht an einem Waffenbruder verübten Meuchelmord zu rächen, den Mörder . . . verfolgt hatte, bis dieser endlich im Zweikampfe seinem Schwert erlegen war.

Die Arnimsche Parallelstelle ist der obenerwähnte Zweikampf zwischen dem Geliebten der Hofdame und dem Vetter des alten Majoratsherrn. Der Grund, warum dieses Motiv für Halm nicht taugt, ist der, daß *der hinfällige, gebrechliche Greis nicht dem jugendkräftigen, übermütigen Gegner erliegen . . . wollte.*

Eine andere Situation, wo Halm einen Fall, der bei Arnim tatsächlich eintritt, als bloße Eventualität ins Auge faßt, bietet folgendes Beispiel: Anselmo fragt Ruggiero,

ob er nicht einsehe, daß . . . er ihn eigentlich ganz und gar um Erbe, um Zukunft und Leben betrogen und bestohlen haben würde, wenn nicht der Himmel, weiser und gerechter als ein altersschwacher verliebter Graubart, ihn seinerseits um die Hoffnung des Kindersegens aus seiner törichten Ehe betrogen, und auf diese Weise ihm, dem Neffen, erhalten hätte, was von Gottes und Rechts wegen sein wäre!

Bei Arnim sagt die Hofdame zum Vetter:

Sie waren einmal schon recht nahe daran, das Majorat zu erhalten . . . — Freilich, antwortete er; ich war dreißig Jahre alt, mein Oheim sechzig, und hatte in erster Ehe keine Kinder bekommen. Da fällt es ihm ein, noch einmal ein junges Fräulein zu heiraten. Um so besser, dachte ich, die Junge ist des Alten Tod. Aber um so schlechter ging's; sie brachte ihm kurz vor seinem Tode einen jungen Sohn, diesen Majoratsherrn — und ich hatte nichts!

Von sonstigen Motiven, die im 'Haus an der Veronabrücke' vorkommen, ist das der Lichtscheu bemerkenswert. Es handelt sich um Ambrosias Mutter, die sich als die Mörderin ihres Gatten und Sohnes fühlt:

Bei verschlossenen Fensterläden, denn sie wäre des Lichtes der Sonne nicht wert . . . saß sie tagelang in ihrem Schlafgemach . . . Erst wenn die Nacht hereingebrochen war . . ., dann hörte man sie stundenlang in der toten Stille der Nacht auf- und niedergehen.

Arnim verwendet dasselbe Motiv zweimal: einmal in den 'Majoratsherren', ein andermal in den 'Kronenwächtern'. In der erstgenannten Novelle berichtet der Majoratsherr,

daß er gewöhnlich bei Tage schlafe und erst, wenn die Sonne im Sinken, aus dem Bette aufzustehen und seine stille Arbeit zu betreiben pflege.

In den 'Kronenwächtern' sagt *die hohe Fremde* zum Prior:

... ein seltsames Gelübde verpflichtet mich, den Tag zu meiden, das Antlitz der Sonne nie aus Absicht wiederzusehen! Es war ein sehr unglücklicher Tag, der mir diesen Schwur abzwang, ich verlor Mann und Sohn in einer Stunde durch die verruchten Kronenwächter.

Außerdem findet sich das Motiv in Fouqués 'Rächerin'. Da heißt es von Gismunda:

Statt daß sie sonst tagelang vor den Bildern der Heiligen gekniet hatte, lief sie nun in unaussprechlich nagender Unruhe durch ihr dunkles, von außen streng verhangenes Gemach auf und nieder ...

Wenn hier eine Entlehnung vorliegt, so ist wohl anzunehmen, daß Halm auch für dieses Motiv Arnim und nicht Fouqué verpflichtet ist.

Geht doch die Anlehnung an Arnim so weit, daß, wie bei diesem das Majoratshaus, bei Halm das Haus an der Veronabrücke das A und O der Novelle ist.

Nach einer kulturhistorischen Betrachtung heißt es in den 'Majoratsherren':	Mit Kleistscher Sachlichkeit beginnt Halm 'Das Haus an der Veronabrücke':
So stand in der großen Stadt ... das Majoratshaus der Herren von ...	Zu Venedig ... stand ... ein ansehnliches palastartiges Gebäude.

Der Schluß der beiden Novellen lautet:

... Vasthi soll ihre Zeit so wohl benutzt haben, daß sie das ausgestorbene Majoratshaus ... zur Anlegung einer Salmiakfabrik für eine Kleinigkeit erkaufte ... So erhielt das Majoratshaus eine dem Nachbarn zwar unangenehme, aber doch sehr nützliche Bestimmung, und es trat der Kredit an die Stelle des Lehnsrechts.	Das Haus an der Veronabrücke hatte Ambrosia vor ihrem Abzuge aus Italien ... bei weitem unter seinem Werte verkauft; allein ... noch vor Ende des 16. Jahrhunderts brannte es bei einer ... Feuersbrunst bis auf die Grundfesten nieder, und an seine Stelle trat ... die Reihe unansehnlicher und ärmlicher Häuser, welche noch jetzt die rechte Seite des Gäßchens bildet, das von der Veronabrücke zu dem vorlängst verschütteten Kanal ... hinführt.

Aber auch für die 'Marzipan-Lise' könnte Halm die 'Majoratsherren' herangezogen haben. Ich ziehe einen Vergleich zwischen der Halmschen Titelheldin und der alten Vasthi. Im allgemeinen und in zwei besonderen Zügen besteht eine gewisse Aehnlichkeit zwischen Ur- und Abbild. Zunächst ist jede in ihrer Art äußerlich wie innerlich abstoßend häßlich. Ferner spielt bei Halm die *feuerfarbene Schleife auf der Drahthaube* der Marzipan-Lise eine ähnliche Rolle wie bei Arnim *das schwarze Tuch mit den langen Zipfeln*, das der Majoratsherr für einen Raben auf dem Kopfe der Vasthi hält. Schließlich gemahnt die Marzipan-Lise, wenn sie

. . . aus dem schwarzen Halbmäntelchen dürre Hände mit gekrümmten, klauenähnlichen Fingern nach ihrem Halse streckte.

unzweifelhaft an die alte Vasthi, wenn sie als Würgengel der erstarrten Esther den Todesdruck gibt:

So setzte sie sich wie ein Alpdruck auf die Brust der armen Esther und legte ihre Hände an ihren Hals.

Halms große Belesenheit berechtigt wohl zu der Annahme, daß er auch Arnims 'Gräfin Dolores' gekannt habe. In diesem Falle scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß er einen wenn auch nur unbedeutenden Zug daraus in das 'Haus an der Veronabrücke' übertragen hat.

Als Graf Karl Dolores' Treue anzweifelt, stellt sie sich empört. Arnim bemerkt dazu:

Sie glaubte den Markese vor dem Fenster zu sehen, wie er spottend zwei Finger gleich einem Geweihe über ihn erhob.

Im 'Haus an der Veronabrücke' beschreibt Halm Ruggiero nach der Nachricht von Anselmos Tod als:

. . . zwei Finger über das eigene Hinterhaupt her emporhaltend und dazu . . . 'Hahnrei, Hahnrei!' schreiend.

E. T. A. Hoffmann.

Wie ich schon bei Arnim erwähnt habe, ist unter Halms Erzählungen das 'Haus an der Veronabrücke' weitaus am stärksten von seiner romantischen Lektüre befruchtet worden. So kommt

der Einfluß Hoffmanns auch wieder für dieses Werk fast ausschließlich in Betracht. Die Hoffmannsche Quelle ist die den Faliero-Stoff behandelnde Erzählung 'Doge und Dogaresse'. Die übereinstimmenden Züge dürften aus einer kurzen Zusammenfassung beider Werke am klarsten hervorscheinen.

Falieri, der einstmalige *tapfere Heerführer* und Ruggiero, früher *einer der geschätztesten Hauptleute des Herzogs Alba* beschließen noch im hohen Alter zu heiraten. Die Auserwählten, neunzehn resp. achtzehn Jahre alt, nehmen die Werbung, Annunziata *hohe Röte auf den Wangen*, Ambrosia *errötend, aber heiter lächelnd*, im Vollbewußtsein der ihnen erwiesenen Ehre an. Beide Alte fühlen aber das Spottreizende ihrer neuen Würde. Falieri läßt sich daher in aller Heimlichkeit trauen, um dann als *längst vermählt* vor Signorie und Volk zu erscheinen. Ruggiero zieht sich sofort nach der Trauung für längere Zeit auf seine Güter zurück. Die eigentliche Handlung setzt erst ein, nachdem die Paare nach Venedig zurückgekehrt sind. Also Venedig hier wie dort Schauplatz der Handlung. Den Anstoß zur Handlung gibt das Gegenspiel, bei Hoffmann in Michaele Steno, bei Halm in Anselmo verkörpert. Steno nach der schönen Annunziata, Anselmo nach dem Erbe seines Oheims trachtend, reizen beide den Alten dermaßen, daß dieser einmal sogar die Hand gegen den Jüngeren erhebt. Aber die kräftige Jugend überwindet das schwache Alter. Wenn schließlich die Schmähungen der Jungen den Alten gegenüber den Gipfel erreicht haben, setzen diese alles daran, ihre Macht über die Gegner durchzusetzen. Aber vergeblich. Die Jungen triumphieren über die Alten: Steno im Leben, Anselmo im Tode. Steno bekommt bei dem höchsten Gerichtshof, dem Senat, gegen das bitter gekränkte Oberhaupt Falieri Recht; Ruggieros schreckliches Rachewerk ist nach seiner Idee bereits vollbracht, als er den Tod Anselmos erfährt. Nun gilt es, sich gegen das Werkzeug der Rache — bei Hoffmann gegen den Senat; bei Halm gegen Ilsung — selbst zu kehren, denn es hatte den Alten

übel gedient. Aber auch dieser Versuch mißlingt. Falieri fällt, das Opfer einer entdeckten Verschwörung gegen den Senat. Ohne eine Spur von Ilsung, seinem und seines Weibes vermeintlichem Ehrenschänder, zu entdecken, gibt sich Ruggiero im Wahnsinn selbst den Tod.

So weit die Handlung mit ausschließlicher Berücksichtigung des Gegenspiels. Dazu tritt in beiden Erzählungen noch eine Liebeshandlung. Bei Hoffmann ist sie Episode, die sich zu einer selbständigen Nebenhandlung auswächst, bis sie nach Abschluß der eigentlichen Handlung an deren Stelle tritt. Bei Halm ist sie von Anfang an unlöslich mit der Haupthandlung verknüpft. Hier ist der Nachbildner seiner Vorlage entschieden überlegen. Hält er sich doch bei aller Vorliebe für die Romantiker immer geflissentlich von deren lockerer Kompositionsweise [1]) fern. Vielleicht kommt seine sichere Beherrschung der Technik nirgends glänzender zur Geltung als gerade hier. Benötigt Hoffmann für seine Nebenhandlung zwei neue Personen: Antonio und die alte Margarethe, so überträgt Halm in weiser Oekonomie die Rollen dieser Gestalten auf zwei schon vorhandene Personen. Solche Doppelrollen spielen Ilsung und Ruggiero. Mithin konzentriert Halm die zwiefache Funktion, die Hoffmann einerseits dem Senat und Antonio, anderseits Falieri und Margarethe zuweist, auf e i n e Person, im ersten Fall auf Ilsung, im zweiten auf Ruggiero.

Zwar hat Hoffmann die Absicht, die beiden nebeneinanderherlaufenden Handlungen noch im letzten Augenblick durch Antonio miteinander zu verbinden. Das geschieht aber auf eine so überraschende und unglaubwürdige Art sowohl für den Leser als auch für Antonio selbst, daß diese Verzahnung von Haupt- und Nebenhandlung nur als ein Notbehelf gelten kann. Hoffmann macht dies so: Die alte Margarethe bestellt Antonio eines Abends zu der längst versprochenen Zusammenkunft mit Annunziata, der Ge-

---

[1]) Vgl. hierzu: Otmar Schissel von Fleschenberg, Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels (Halle a. S. 1910).

liebten, in den Palast. Er ist pünktlich zur Stelle. Aber statt daß die Alte ihn empfängt, kommen ihm zwei Häupter der Verschwörung, darunter sein früherer Pflegevater, entgegen. Der nichtsahnende Antonio erfährt nun, daß er als Rächer seines seinerzeit von der Signorie unschuldig zum Tode verurteilten Vaters an der Verschwörung teilnehmen soll. Aus welchem Grunde Margarethe im Einverständnis mit den Verschworenen handelt, bleibt unklar. Jedenfalls nimmt Antonio teil an der Verschwörung, entgeht aber unerkannt dem Schicksal seiner Kameraden. Hier endet die eigentliche Handlung.

Von nun an übernimmt Antonio die Führung, d. h. die Nebenhandlung wird zur Haupthandlung. Er ist bei Annunziata, die in seinen Armen unglaublich schnell die furchtbaren Ereignisse der vergangenen Tage vergißt. Sofort beschließen sie zu fliehen. In Margarethens Begleitung besteigen sie eine Barke nach Chiozzo. Das Meer aber, *die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri*, mißgönnt ihnen ihr Glück. In einem Sturm verschlingen die Wellen die Liebenden samt der alten Margarethe.

Bewunderswert ist im Vergleich hiermit die Anlage der Halmschen Erzählung. Beide Teile der Handlung sind durch Ilsung und Ruggiero zu einer untrennbaren Einheit verbunden. Ohne Ilsung kann Ruggiero sein Rachewerk nicht vollbringen; ohne Ruggiero kann Ilsung Ambrosias Liebe nicht erringen. So dient, wie der Senat gegen Steno, Ilsung gegen Anselmo als Werkzeug der Rache; so übernimmt Ruggiero in der Dominomaske die Rolle der alten Margarethe, indem er die Vereinigung der Liebenden herbeiführt.

Wie von dem Stoff, so hat sich Halm auch von den Charakteren der Hoffmannschen Erzählung anregen lassen. Aber wieder steht das Muster hinter dem Nachbild zurück. Halms Gestalten erinnern an sorgsam ausgeführte Porträts, die von Hoffmann an flüchtig hingeworfene Skizzen, die hin und wieder einen Stich in das Karikaturenhafte haben. Das Seelenleben spielt bei

ihm nur eine untergeordnete Rolle; in der Psyche der Halmschen Menschen ist deren Schicksal deutlich vorgezeichnet. Vielleicht das beste Beispiel für den Unterschied in der Charakterzeichnung der beiden Dichter bieten Annunziata und Ambrosia. Beide werden *von Anbetern umringt*, deren Bewerbungen bei beiden fruchtlos bleiben. Schützt Annunziata ihre kindliche Unschuld, so Ambrosia der hohe Begriff, den sie von ihren Gattenpflichten hat. Jene, eine echt Hoffmannsche Frauengestalt, *ein engelreines Gemüt*, die nach des Dichters Versicherung, wie gesagt, nur darum ihrem Gatten treu ist, weil sie es nicht anders weiß, die aber recht unkonventionell schon drei Tage nach seinem Tode Antonio ewige Treue schwört und sich von ihm entführen läßt; diese sittenstreng, charakterfest, weitreichenden Blickes, edel, fromm, fast wie eine Heilige. Sie gemahnt in ihrer Seelenreinheit und ihrem veredelnden Einfluß an Goethes Iphigenie. Auch Ambrosia hat unser Dichter nichts sagen lassen, was die heilige Agathe nicht hätte sagen können[1]). Die beiden Gestalten Annunziata und Ambrosia spiegeln eben klar die Ansicht der beiden Dichter über die Frau wieder. Ganz unromantisch sieht Hoffmann in ihr nur die Gattung, Halm ein dem Manne sittlich überlegenes Wesen.

Von den Männergestalten scheint mir Anselmo als Nachbildung Stenos bemerkenswert. Besonders bei Arnim hatte ich mehrfach Gelegenheit, Halms eklektisches Verfahren, das Aufsammeln und Prüfen, Aufnehmen, Verändern oder Verwerfen von Motiven nachzuweisen. In der Charakterisierung Anselmos macht unser Dichter meiner Ansicht nach von derselben Technik Gebrauch. Es handelt sich um die Verwertung der Stenoschen Liebesintriguen. Steno will in den Besitz der Dogaresse gelangen. Zu diesem Zweck spinnt er einen Liebeshandel mit ihrem Kammermädchen an. — Ruggiero hofft, Anselmo dadurch von seiner Ehescheu zu

---

[1]) Goethe, Italienische Reise. Jubiläums-Ausgabe, XXVI, 120 f.

heilen, daß er ihn eine Zeitlang unter Ambrosias veredelnden Einfluß bringt. Diese Zumutung weist Anselmo höhnisch zurück, denn er will Ambrosia nicht *die Nase rümpfen sehen*, wenn er *mit irgend einem Zöfchen ein lustiges Stückchen angebe.* Gleich darauf fährt er zu Ruggiero fort: *Wie, oder meint Ihr etwa, ich sollte wie ein eben vom Neste geflogener Staarmatz mich an Frau Ambrosia anmachen und Euch zu meinem eigenen Nachteil einen Erben aus dem Blute der Malgrati verschaffen.*

Ich glaube, Halm hat hier bewußt die zwei Hoffmannschen Motive genutzt. Sehr geschickt weiß er das erste für seine Zwecke auszubeuten. Anselmo, der absolut keine Neigung für *Base Ambrosia in ihrer fischblütigen Tugend* fühlt, kommt es lediglich auf das Erbe seines Oheims an. So malt er mit zynischer Offenheit die Situation aus, die eintreten würde, wenn er nicht eben der kluge Anselmo wäre und die Einladung Ruggieros ablehnte. — Das 'Haus an der Veronabrücke' ist voll von solchen angeschnittenen, oft stark veränderten Motiven. Andere Dichter hätten sie zu eben so viel Werken verarbeitet. Gottfried Keller z. B. genügt eine Situation, wie Anselmo sie beschreibt, zum Vorwurf einer ganzen Geschichte. Ich meine die köstliche Humoreske: 'Der Schmied seines Glückes'. — Dieses Hoffmannsche Motiv dient aber nicht nur zur Charakterisierung Anselmos, sondern auch als Ausdruck höchster tragischer Ironie. Denn haben Anselmos Worte Ruggiero anfangs mit tiefster Entrüstung erfüllt, so versucht er später selbst, seine Gattin, und zwar mit Ilsung, in den Ehebruch zu treiben.

Außer den genannten Berührungspunkten, die Ruggiero einerseits mit dem Dogen, anderseits mit Margarethe hat, mögen noch einzelne mehr oder weniger bedeutende Erwähnung finden. Wie Falieri ist auch Ruggiero von Haus aus wild, unbändig, heftig; aber auch er läßt unter dem Einfluß der Gattin anfangs wenigstens von seinem Jähzorn ab; auch er markiert den jugendlichen Ehemann durch geckenhaft überladene Kleidung; auch er unternimmt

mit seiner schönen Gattin Lustfahrten in der Gondel; auch er wählt einmal als Ziel ein Haus, das in der Erzählung eine wichtige Rolle spielt: hier das Haus an der Veronabrücke, bei Hoffmann Falieris Haus auf der Giudecca, wo die Verschworenen ihre geheimen Zusammenkünfte halten. — Der Vergleich mit der alten Margarethe drängt sich noch in einem Punkt besonders auf. Ilsung und Antonio sind verzweifelt über die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe. Ruggiero sowie Margarethe wissen ihre Schützlinge erfolgreich zu trösten. Anklingend an Margarethens Trosteswort:

> Ei wer mag denn gleich verzweifeln in Liebesnot . . . Am Abend weiß man nicht, was der Morgen bringt . . .

läßt Halm Ruggiero sagen:

> Habt Ihr nie gehört, daß . . . oft auf Morgennebel die schönsten Tage folgen? Gebt Euch doch erst die Mühe zu zweifeln, ehe Ihr verzweifelt.

Die Wirkung ist dieselbe. Beide Liebende vertrauen sich von Stund an blindlings der Führung ihrer Beschützer an.

Im Anschluß hieran mag gleich die Parallele zwischen Antonio und Ilsung vervollständigt werden. Es erübrigt nur noch zu sagen, daß beide deutscher Herkunft sind. Wie Antonio, der in Wirklichkeit Anton Dalbirger heißt, ist Heinrich Ilsung *aus einer angesehenen patrizischen Familie Augsburgs entsprossen*. Indessen haben sie trotz mancher äußerlichen Aehnlichkeit innerlich wenig miteinander gemein. Im Gegensatz zu Antonio lernt Ilsung in der letzten großen Szene mit Ambrosia sich selbst überwinden. Aus diesem schweren inneren Konflikt heraus erhebt er sich zu der Seelengröße der Geliebten und gewinnt dadurch für sie und sich das langersehnte Glück. Von solchen Kämpfen ist bei Hoffmann nichts zu spüren. Ohne irgendwelche inneren Hemmnisse vollzieht sich nach dem Tode des Dogen die Vereinigung der Liebenden. Aber eine von außen wirkende feindliche Macht — *das Meer, die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri* — zerstört nur allzuschnell das kurze Liebesglück. Hier weht der Hauch der Schicksalstragödie, denn hier haben wir einen Fall, wo, um

mit RICARDA HUCH zu reden, *der ratlose Mensch einem tückischen, unbegreiflichen Schicksal gegenübersteht* [1]).

Ferner könnte Halm Hoffmanns 'Majorat' für zwei Züge in Anspruch genommen haben. Es handelt sich zunächst um eine Situation, die, mit der betreffenden aus dem 'Haus an der Veronabrücke' verglichen, eine auf den Kopf gestellte Aehnlichkeit hat. Im 'Majorat' liegt die Sache so: Hubert, der nach dem Tode seines Bruders Wolfgang, des einstigen Majoratsherrn, das Majorat auf betrügerische Weise an sich reißt, indem er der Welt die ihm allein bekannte Tatsache von der Existenz eines Sohnes Wolfgangs verschweigt, erklärt im Testament, von tiefer Reue ergriffen,

> daß er das Majorat niemals als wirklicher Majoratsherr besessen, sondern dasselbe nur Namens des einzigen Sohnes des verstorbenen Freiherrn Wolfgang von R., nach seinem Großvater Roderich geheißen, verwaltet habe; dieser sei derjenige, dem nach der Familien-Succession durch seines Vaters Tod das Majorat zugefallen.

Huberts gleichnamiger Sohn kommt infolgedessen um das Erbe, auf das er das nächste Anrecht zu haben glaubt. Bei Hoffmann also wird das Majorat dem unrechtmäßigen Erben (d. i. Hubert) zu Gunsten des rechtmäßigen (d. i. Roderich) entzogen; bei Halm wird auf den umgekehrten Fall hingearbeitet: durch einen Sohn, den Ruggiero sich nur auf illegitime Weise verschaffen kann, soll der Neffe (Anselmo) der Anwartschaft auf das Majorat verlustig gehen. Hier ist der Handelnde der wirkliche Majoratsherr (Ruggiero); dort der falsche (Hubert). Hier ist die Triebfeder Rache; dort Reue.

Dann ist folgender Zug bemerkenswert: Der Großneffe des alten Advokaten V., des Geschäftsträgers des R . . schen Hauses, ist aufs tiefste gekränkt, daß Freiherr Roderich von R., der Gatte der von ihm heißgeliebten Seraphine, statt ihn zu fordern, ihn mit

[1]) RICARDA HUCH, Ausbreitung und Verfall der Romantik, (2. Aufl., Leipzig 1908).

der Heilung der Kranken betraut. *Herabgesunken zum bedeutungslosen Kinde*, bricht er in die Worte aus:

Ich Wahnsinniger, der ich glaubte, Eifersucht könne sich in seiner Brust regen; er selbst schickt mich zu Seraphinen, er selbst sieht in mir nur das willenlose Mittel, das er braucht und wegwirft, wie es ihm beliebt!

Wie der Jüngling sich von dem Baron behandelt sieht, so will Ruggiero mit Ilsung verfahren. Könnte Halm nicht aus diesem Hoffmannschen Satz Ruggieros Handlungsweise Ilsung gegenüber entwickelt haben? Wenn dem so ist, hat unser Dichter auch hier wieder alle Minen technischer Kunst springen lassen. Frei schaltet er mit seiner Vorlage, denn mit peinlicher Sorgfalt weiß er den letzten Schritt Ruggieros zu motivieren. Der Eifersucht, von der der Baron im 'Majorat' frei ist, darf Ruggiero sich nicht verschließen. Sie bringt uns den auf den Rachegedanken verbohrten Helden menschlich näher und hilft zugleich den Entschluß erklären, Ilsung nach vollbrachter Tat zu beseitigen. Eine weitere Voraussetzung zu diesem Entschluß bringt Halm mit Hilfe der tragischen Ironie zustande. Ist es doch die Ilsung liebende Ambrosia selbst, die Ruggiero unbewußt den unheilvollen Gedanken eingibt, indem sie ihn auf die Gefahren aufmerksam macht, *denen ein zu blindes Vertrauen auf die Nachgiebigkeit und Willfährigkeit seines Schützlings ihn aussetzen könnte.*

Bestätigt wird die Triftigkeit von Ambrosias Warnung dadurch, daß Ruggiero an dem in letzter Stunde mißtrauisch gewordenen Ilsung erfahren muß, *daß er es keineswegs mit einem so schwachen und unselbständigen Charakter zu tun habe, als er erwartet hatte.*

Erst diese drei Faktoren: Ruggieros Eifersucht, Ambrosias Warnung und Ilsungs Mißtrauen zusammengenommen, bringen Ruggiero *allmählich zu dem Beschlusse, sich des Werkzeuges, sobald es seinen Zwecken gedient haben würde, kurzweg und für immer zu entledigen.*

Schließlich dürfte noch Hoffmanns 'Gelübde' von Einfluß auf

Halm gewesen sein. Es kommt in erster Linie das Motiv der Personenverwechslung in Betracht. Halm nutzt es in den 'Freundinnen', aber wieder stark verändert. Ist doch bei Hoffmann die Frau, bei Halm der Mann der irrende Teil. Im 'Gelübde' hält Hermenegilda, in einem an Wahnsinn grenzenden Zustand und getäuscht durch eine wunderbare Aehnlichkeit, Xaver, einen Vetter ihres Verlobten Stanislaus, für diesen selbst und sinkt ihm ohnmächtig in die Arme. Xaver genießt an Stanislaus' Statt die höchste Liebesgunst. Bei Halm zieht Graf Ormonde, getäuscht *durch eine unselige Verblendung, wie nur Schlaftrunkenheit und zu rascher Genuß feurigen Weines sie herbeiführen könne,* Isabella statt seiner geliebten Elisabeth an sich.

Hier wie dort sind die Irrenden das Opfer einer Sinnestäuschung [1]). Aber wird Ormonde siegreich aus der Verwirrung wieder zur Klarheit geführt, so verharrt Hermenegilda in dem Zustand geistiger Umnachtung, bis geistlicher Trost sie allerdings *aus der Bewußtlosigkeit des stieren Wahnsinns* erweckt, aber nur, um sie hinter Klostermauern dem Leben gänzlich zu entrücken. Gleichzeitig macht Hoffmann sie zur romantischen Seherin [2]). Ueber die Grenzen ihrer Sinnesorgane hinaus sieht sie in einer Vision, wie der fernweilende Graf Stanislaus, genau den Tatsachen entsprechend, als Held im Kampfe fällt.

Huldigt Halm noch im 'Auge Gottes' [3]) gerade in diesem

---

[1]) Vgl. O. F. WALZEL, Deutsche Romantik, S. 145.

[2]) Ebenda S. 142.

[3]) Ganz im Sinne der Romantiker erklärt Halm ['Das Auge Gottes' XII, 136 f.] durch Agnes' Mund „die Nachtseite der Natur“:

„Man sagt, daß alle großen Erschütterungen unsere Seele für Augenblicke ihrer Tätigkeit und Kraft berauben, und sie in den Zustand einer traumähnlichen Abstumpfung versetzen. Aber gerade in dem Zustand des Traumes und der Betäubung schwingt sie sich über die Grenzen irdischer Beschränktheit hinaus und wandelt in dem Reiche der Ahnungen mit Geistern Hand in Hand umher. Sie taucht in die Tiefen der Zukunft und schwebt über den Wellen der Zeit, die erst nach Jahren an ihrer irdischen Hülle hinrauschen. Reißt sie aber der wiedererwachte Organismus in das Alltags-

Punkte den romantischen Anschauungen, so sucht er in den 'Freundinnen' alles Geschehen als natürlich zu erfassen. Kein Hereinragen fremder Mächte in das Seelenleben Isabellas soll ihren Fehltritt entschuldigen. In dem Ueberwuchern ihrer Phantasie, in ihrem krankhaften Drange nach Ungewöhnlichem und Abenteuerlichem sieht er mit ihr die Wurzel all ihres Unglücks.

Außerdem berührt sich Horváth ('Marzipan-Lise') in einem kleinen Zug mit Graf Nepomuk, Hermenegildens Vater. War Graf Nepomuk, wenn es nicht auf *Staatshändel* ankam, *keines Blickes in die Tiefe fähig, er begnügte sich mit dem, was er auf der Oberfläche wahrzunehmen imstande*, so spricht Halm von Horváth als von einem *in das Wesen der Dinge selten tief eindringenden Manne.*

---

leben zurück, so hüllen sich jene geheimnisvollen Gebilde wieder in die düsteren Schleier, die sie ehemals verborgen, die Anschauung wird zur Ahnung und klares Wissen zu dunklem Vermuten."

C. Typische Züge in Halms Novellentechnik.

I. Eingeschobene Erzählung.

Technisch weist Halms Novellistik manche gemeinsame Züge auf. In allen drei Novellen findet sich eine eingeschobene Erzählung. In dem 'Haus an der Veronabrücke' ist es die Ich-Erzählung des Fischers, in den 'Freundinnen' eine Beichte aus dem Munde der Heldin, in der 'Marzipan-Lise' [1]) der Bericht des Gastfreundes von einer Mordtat. Doch ist die Beziehung, in der die eingeschobene Erzählung zu der Haupthandlung steht, in jedem Falle anders.

Verbindet die Erzählung des Fischers mit einem episodischen Charakter den Zweck, die stillstehende Handlung wieder in Fluß zu bringen, indem die mitgeteilten Erlebnisse des Fischers den Gedanken einer illegitimen Nachkommenschaft in Ruggiero erwecken, so ist bei den 'Freundinnen' die eingeschobene Erzählung die Haupthandlung selbst. Eine längst vergangene Begebenheit

[1]) Die Unterbrechung der eingeschobenen Erzählung in der 'Marzipan-Lise' gemahnt übrigens an die des 'Curioso impertinente'. Wie bei Cervantes der hereinstürzende Sancho Pansa die Vorlesung des Pfarrers unterbricht, um die Anwesenden zur sofortigen Hilfe für seinen Herrn aufzufordern, der auf die an den Wänden angebrachten Schläuche roten Weines, den vermeintlichen Riesen und Feind der mikomikonischen Prinzessin, dermaßen einhaut, daß die Stube wie vom Blute schwimmt: so veranlaßt in der 'Marzipan-Lise' ein vom Ofen her plötzlich vernehmbares *dumpfes ängstliches Stöhnen wie das Röcheln eines Erstickenden* allgemeine Aufregung und Bestürzung und somit eine längere Unterbrechung der Steidlerschen Erzählung.

wird hier infolge zwingender Umstände enthüllt und so die Vergangenheit in die Gegenwart gerückt. In der 'Marzipan-Lise' behandelt Halm ähnlich wie in der Schicksalstragödie, wie überhaupt in allen nach dem Muster des 'König Oedipus' komponierten Dramen, das Motiv einer alten noch unaufgeklärten Schuld, auf deren allmähliche Enthüllung alle folgenden Momente hinarbeiten. Die Schuld macht das Thema der eingeschobenen Erzählung aus, die Bestrafung bildet das Ziel der Handlung.

II. Fatalistische Züge.

Eng verknüpft mit dem an die Schicksalstragödie gemahnenden Moment sind andere fatalistische Züge. In allen drei Erzählungen lassen sie sich nachweisen. In dem 'Haus an der Veronabrücke' bedingt ein Zufall die Katastrophe, gerade wie in Shakespeares 'Romeo und Julia'. Denn wäre die Nachricht von Anselmos Tod um ein paar Stunden früher eingetroffen, so wäre Ruggiero der letzte Schritt und somit sein tragisches Ende erspart. So greift auch in den 'Freundinnen' ein Zufall entscheidend ein. Das Geräusch des zu Boden fallenden Schwertes führt die Katastrophe herbei. In der 'Marzipan-Lise' endlich übernimmt die Erscheinung der Titelheldin symbolisch die Rolle der vergeltenden Gerechtigkeit dergestalt, daß die Marzipan-Lise die Geliebte ihres Mörders zum willenlosen Werkzeug ihrer Rache gebraucht und damit zugleich die Heldin vom Verderben rettet.

III. Chronikalisches Ende.

Ein anderer gemeinsamer Zug ist das in der Chronikenform gehaltene Ende, d. h. der Dichter verfolgt das Schicksal der Hauptperson und ihrer Familie bis zu deren Erlöschen, ähnlich wie es Kleist im 'Michael Kohlhaas' und in der 'Heiligen Cäcilie' [1]) tut. In der 'Marzipan-Lise' verschrieb die Heldin

[1]) Vgl. ERICH SCHMIDTS Anmerkung in Kleists Werken III, 435.

. . . ihre ganze reiche Habe dem Kloster . . ., in dem sie bald darauf den Schleier nahm, den Rest ihrer Tage in Gebet und Buße . . . hinzubringen . . .

In den 'Freundinnen'

. . . teilte Lady Isabella, die bis an ihres Lebens Ende unvermählt blieb, ihre [Elisabeths] Einsamkeit . . ., wie die Gräfin ihr in ihrer Trauer um ihren im blühenden Jünglingsalter hingeschiedenen Sohn William teilnehmend . . . zur Seite stand.

In dem 'Haus an der Veronabrücke' erfährt der Leser, daß Ambrosia

. . . Ilsung in seine Heimat nach Augsburg folgte, wo kräftige Söhne und blühende Töchter ihrer Verbindung entsproßten, die das Patriziergeschlecht der Ilsung bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts fortpflanzten.

Wenn uns darauf der Dichter in einem Schlußsatz von dem Schicksal des Hauses an der Veronabrücke berichtet, so befriedigt er damit nicht nur unser Interesse an einem Gegenstand, der als Schauplatz der wichtigsten innerhalb der Erzählung sich abspielenden Vorgänge dient, sondern erfüllt auch gewissermaßen eine künstlerische Pflicht, indem er die wichtige Rolle, die das Haus spielt, wie im Titel und Eingang, so auch am Ende, gleichsam den Ring schließend, andeutet.

IV. Das Versteck als Schauplatz der Katastrophe.

Wie ferner innerhalb dieses Hauses wieder ein bestimmter Raum von Bedeutung für das Schicksal der Hauptpersonen ist, insofern der Dichter diesem Gemach die Funktion eines Versteckes zuerteilt, wo die Katastrophe eintritt, so findet sich dasselbe Moment in den 'Freundinnen' und in der 'Marzipan-Lise'. In dem Gemach mit dem geheimen Ausgang entscheidet sich das Schicksal von Ilsung, Ambrosia und Ruggiero. In dem Turmzimmer von Eldon Manor vollzieht sich der Wendepunkt in dem Leben der Lady Rich. In dem Kellerstübchen überantwortet sich der Mörder der Marzipan-Lise seinem göttlichen Richter.

V. Das Geheimnis.

Ein immer wiederkehrendes Motiv ist weiter das Geheimnis. Czenczi, Isabella und Ambrosia, allen Dreien schwebt ein Geheimnis auf den Lippen, dessen Enthüllung in allen drei Fällen von folgenschwerer Bedeutung gewesen wäre. Aber ließ das barsche Verhalten des Vaters Czenczi nicht zu Worte kommen, so stand Isabella davon ab, Elisabeth über ihren eigentümlichen Zustand aufzuklären, um nicht in den Verdacht zu kommen, daß sie Ormonde liebe, während Ambrosia ihrem Gatten das Geheimnis des verborgenen Ganges verschwieg, weil das Bedenken sie zurückhielt, *ohne Not zu offenbaren, was sie einen Fehltritt ihrer Mutter nennen mußte.*

VI. Einführung der wichtigsten Personen.

Endlich scheint die Art und Weise, wie Halm seine wichtigsten Personen einführt, auf ein feststehendes Schema zurückzugehen. Die in einem festen Verhältnis zum Schauplatz der Handlung Stehenden, oder kurz gesagt: die Familie sowie deren Verwandte und Bekannte, werden vor ihrem Erscheinen erwähnt; Fremde, deren Bekanntschaft die Familie erst im Verlauf der Handlung macht, greifen ohne vorherige Ankündigung in die Handlung ein.

Nach Art eines Szenars bestimmt der Dichter Ort und Zeit der Handlung sowie Namen und Stand resp. Beruf der Personen und deren Beziehungen zu einander und zur Welt. Kurz und bündig geschieht dies in der 'Marzipan-Lise' und in den ‚Freundinnen', gleichviel ob die Reihenfolge Angabe des Ortes, der Zeit und der Personen ist oder umgekehrt. Im 'Haus an der Veronabrücke' dient wohl die ziemlich ausführliche Vorgeschichte zur Exposition. Der Zweck ist offenbar der: Halm will mit Carlos Flucht durch den geheimen Gang auf Ilsungs Flucht durch denselben verborgenen Ausweg vorbereiten.

Im Eingang der 'Marzipan-Lise' heißt es:

Zu Wessprim in Ungarn lebte in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein Kaufmann, namens Paul Horváth.

Daran knüpft der Dichter eine Schilderung der Tätigkeit des Kaufmanns, der im Geschäftsinteresse häufige Reisen unternehmen mußte,

. . . so daß die Erziehung seiner einzigen Tochter Crescenzia und die Verwaltung seines verwaisten Haushalts . . . Margit, einer Base seiner verstorbenen Frau, überlassen blieb.

Der Leser erfährt dann noch im selben Abschnitt so viel von der Vorgeschichte der Familie, als zum Verständnis des Folgenden nötig ist.

Beschränkt sich Halm in der 'Marzipan-Lise' auf die Erwähnung der Familie, so greift er in den 'Freundinnen' und dem 'Haus an der Veronabrücke' über den Familienkreis hinaus. Die Bekannten der Familie lernen wir vom Hörensagen kennen. So berichtet in den 'Freundinnen' Graf Ormonde in engem Anschluß an die Schilderung von seinen und seiner Gattin Lebensumständen von der vertrautesten Jugendfreundin der Gräfin, von Lady Isabella Rich,

. . . sie habe die Absicht kundgegeben, auf einige Wochen als Gast in Kilkenny Castle zu verweilen.

In dem 'Haus an der Veronabrücke' heißt es am Schluß der Einleitung, daß sich für das schwer zu vermietende Haus

. . . ganz unerwartet ein Mieter und zwar in der Person des Messer Ruggiero Malgrati, eines alten Kriegsmannes, fand, der seit vielen Jahren mit Ambrosias Vater in Geschäftsverbindungen gestanden und während seiner seltenen Besuche in Venedig in dessen Hause Aufnahme und Gastfreundschaft gefunden hatte.

In diesem Zusammenhang möchte ich gleich erwähnen, daß in allen drei Novellen der Held im Hause der uns bereits vorgestellten Familie Aufnahme findet: Horváth erbarmt sich eines Fremden und gibt ihm Unterkunft in seinem Hause; Lady Rich kommt zum Besuch der Gräfin Ormonde auf deren Schloß; Messer Ruggiero zieht als Mieter in das Haus an der Veronabrücke ein.

Dieser Gruppe von Bekannten sind Steidler und Anselmo

beizufügen. Sie unterscheiden sich von den Vorerwähnten dadurch, daß sie geraume Zeit vor ihrem Auftreten ihren Schatten vorauswerfen und dadurch die Handlungen des Helden beeinflussen.

Mit Antals Hinweis auf den seltsamen Umstand,

. . . daß die heftigen Anfälle von Kopfgicht und Augenleiden, denen der Schreiber unterworfen war und die ihn jedesmal nötigten, sein Antlitz mit Binden und Schirmen aller Art zu umhüllen, ihn fast regelmäßig an den Tagen heimzusuchen pflegten, an denen Handelsfreunde des Herrn aus Steiermark oder Kärnten im Hause zu Gaste wären . . .

hat der Dichter hinlänglich auf Steidler vorbereitet. Er ist eben einfach der Repräsentant seiner Gattung. Der Name tut hier nichts zur Sache. Anders verhält es sich mit Anselmo. Er ist ganz und gar Individuum, denn mit ihm steht und fällt das Geschlecht der Malgrati. Wenn daher Ruggiero

. . . den Fortbestand seines Hauses, der nur auf ihm und seinem Neffen Anselmo beruhte, in Erwägung zog, und die schwächliche Gesundheit dieses letzteren ins Auge faßte . . ., so wollte es ihm zu Zeiten beinahe als Pflicht erscheinen, selbst jetzt noch in seinem vorgerückten Alter in den Stand der Ehe zu treten . . ., damit das edle Geschlecht der Malgrati nicht erlösche . . .

Von dem Moment der Erwähnung an wirkt Anselmo mittelbar auf die Handlung ein. Ist es doch die Rücksicht auf seine zarte Konstitution, die die Heiratsfrage für Ruggiero mitbestimmen hilft. Darauf hören wir noch zweimal von dem Neffen, um ihn schließlich nach mehr als einem Jahr von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Die letzte Nachricht von ihm hat Ruggieros Uebersiedelung nach Venedig zur Folge, wo Oheim und Neffe zusammentreffen und das tolle Spiel Anselmos vor unsern Augen fortgesetzt wird.

Auf dem Grundsatz: von der Existenz der Unbekannten erfahren wir erst mit deren Auftreten, beruht die Einführung zweier Hauptpersonen: Ferencz' und Ilsungs. Sie geschieht mit fast wörtlicher Uebereinstimmung. Horváth hatte einen Gast ein Stück Wegs begleitet und war auf der Heimfahrt begriffen, *als er . . . einen jungen Menschen gewahrte.* Rug-

giero will schon an der Erfüllung seiner abenteuerlichen Pläne verzweifeln, *als er plötzlich einen jungen Mann gewahrte.* Beide verraten den Ausländer. Von Ferencz heißt es, daß *der Schnitt seiner . . . Kleider ihn als einen Nichtungar kundgab.* Aus Ilsungs reichem, *aber von der in Venedig üblichen Tracht etwas abweichendem Anzuge* zieht Ruggiero den Schluß: *er mußte also ein Fremder sein.* In Ferencz' Fall steht dieser Horváth Rede und Antwort. Was Ilsung betrifft, erfährt Ruggiero aus einem Gespräch, das er mit anhört, *was er sonst mühsam auszukundschaften gehabt hätte.*

Ebenso eingeführt wurden drei Personen in den eingeschobenen Erzählungen der 'Marzipan-Lise' und der 'Freundinnen'. In der 'Marzipan-Lise' die Titelheldin und der Magistrant, die *zwei Personen in eifrigem Gespräch*, die Herr Steidler von seinem Fenster beobachtete; in den 'Freundinnen' der Graf Ormonde, Isabellas Retter. Isabella erzählt Elisabeth von ihrem Abenteuer mit dem Matrosen:

Die freche Gemeinheit . . . erfüllte mich mit so tödlicher Angst, daß ich . . . laut um Hülfe schrie, als plötzlich eine kräftige Hand meinen Bedränger am Genicke erfaßte . . .

D. Der Stil der Halmschen Novellen.

I. Allgemeines.

Halm ist kein schöpferisches Talent. Das haben die mehr oder minder enge Anlehnung an seine Vorbilder sowie die mannigfachen gemeinsamen Züge innerhalb seiner eigenen Erzählungen bewiesen. Das zeigt in nicht geringem Grade auch sein Stil.

Ihm fehlt das individuelle Gepräge eines Lessing, eines Kleist, das Wortschöpferische eines Goethe. Er bewegt sich nicht selten in den ausgefahrenen Geleisen bilderreicher Rhetorik und bleibt dabei mitunter im Phrasenhaften, Ueberschwenglichen stecken. Prägnanz des Ausdrucks ist dem Dichter versagt. Epitheta, den Substantiven vorgespannt oder im Nachtrab folgend, erscheinen gewöhnlich zu zweien oder dreien. Ebenso treten Substantive und Verben gern in Gruppen auf. Ueberall ist Neigung zur Tautologie zu verspüren. Der Satzbau ist oft schwerfällig. Die Sätze sind oft überlang. Es fehlt Halms Stil die feilende Hand eines Uhland, Heine oder C. F. Meyer. Bei äußerlich epischer Tendenz, wie der häufige Gebrauch der indirekten Rede dartut, ist sein Stil im allgemeinen dramatisch wie seine Stoffe.

II. Lieblingsausdrücke.

Halm begnügt sich mit einem verhältnismäßig geringen Wortschatz. Für gleiche oder ähnliche Situationen bedient er sich gern derselben Worte oder Wendungen.

So muß ein für allemal das Wort *Wirbel* als Simplex, Kompositum oder Verb zum Ausdruck für eine heftige Bewegung herhalten. Seine Personen werden *wie im Wirbel umhergetrieben, in die Wirbel des Weltlebens hinausgestoßen* oder bewegen sich *wie ein im Wirbelumschwung gedrehter Kreisel.*

Taumel und *fieberhaft* sind andere Lieblingsausdrücke des Dichters. *Taumel des Entzückens; Taumel wüster Schwelgerei*; *Taumel rasender Begierden*; *wahnsinniger Taumel des Rachedurstes* drücken ein Uebermaß von Gefühl aus. Für hochgradige Erregung steht *fieberhaft*, *fiebernd*, *fieberglänzend* und *fieberisch.*

Auffallend ist es, wie sich der Gebrauch eines oder des anderen Wortes auf eine einzelne Novelle beschränkt. So ist das Adjektiv *unselig* beispielsweise nur für die 'Freundinnen' in Anspruch zu nehmen. *Unselig* ist Ormondes letzter Brief an Lady Rich, auf den Halm gleich darauf als auf *die unseligen Zeilen* oder *das unselige Blatt* hinweist. *Eine unselige Verblendung* nennt Ormonde *die Verirrung jenes unseligen Abends*, Isabella die Geheimhaltung ihres Fehltritts *die Last eines unseligen Geheimnisses.*

In dem 'Haus an der Veronabrücke' dienen das Adjektiv *greis* und das Wortpaar *hinfällig und gebrechlich* oder *Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit* zur Charakterisierung Ruggieros.

Halms Personen lächeln viel, aber wenig zum Zeichen harmloser Freude. Das Mienenspiel steht hier oft als Ersatz unausgesprochener Gedanken, die zu verheimlichen sie gute Gründe haben. So kennzeichnet unser Dichter z. B. die Ursache der Veränderung, die mit Lady Rich seit der langjährigen Trennung der beiden Freundinnen vorgegangen ist, mit den Worten:

Um ihre Lippen spielte . . . das schmerzliche Lächeln bitterer, aber siegreich überstandener Seelenkämpfe.

Statt vieler Worte lächelt man wohl auch *seltsam* oder *bedeutungsvoll.* Offenbart ein Lächeln das Frohlocken über die Torheit des Betrogenen, so tritt das Epitheton *häßlich* hinzu.

Die romanhafte Phrase *um die Lippen spielen* schont Halm dabei nicht, wie noch folgendes Beispiel beweisen möge:

Ein wohlwollendes Lächeln spielte gewinnend um seine [Ruggieros] Lippen.

Ebensowenig scheut er sich, wiederholt zu den abgenutzten Redensarten *das Gesicht in den Händen verbergen* und *mit den Händen das Haar raufen* zu greifen, um eine seelische Erschütterung seiner Personen auszudrücken.

Haben die Ausdrücke so weit wenig Originelles, so dürfte die Wendung *blaß bis in die Lippen* eine Halmsche Eigentümlichkeit sein. Von *dem bis in die Lippen erbleichenden Ferencz* heißt es ein andermal: er war *kreideweiß bis in die Lippen. Bis in die Lippen erbleichend* sagt der Dichter von Lady Rich und Ambrosia. Ein andermal war diese *bleich bis in die Lippen.* Anselmo war *blaß bis in die Lippen*; Ruggiero *erblaßte bis in die Lippen*; Pippa *ward blaß bis in die Lippen*, und Ilsung verbarg sein Antlitz *erblaßt bis in die Lippen.*

III. Bilder.

Bei der Fülle der Bilder muß ich mich auf eine kleine Auswahl beschränken. Besonders gern stellt Halm die verschiedenen Grade der Erregung unter einem Bilde dar. Von Anselmo erfährt Ruggiero eine neue Kränkung,

. . . die in die offene Wunde seiner Schmach noch den Stachel des Hohnes drückte;

von Horváth heißt es, daß sein

. . . Grimm nur des zündenden Funkens geharrt hatte, um aufzuflammen wie eine Pulvertonne.

In dem ‚Haus an der Veronabrücke' gebraucht er einmal die schiefe Metapher *übersprudelnde Hitze.* Von Ilsung heißt es hyperbolisch, daß er

. . . die liebliche Erscheinung [Ambrosias] mit brennenden Blicken verschlang.

Ferner entnimmt Halm seine Bilder den mannigfaltigsten

Gebieten des Lebens oder der Natur. Als Ruggiero Ambrosia seinen Racheplan enthüllte,

> . . . da brach alles, was er so lange . . . auf der Seele getragen, wie ein Bergstrom von seinen Lippen [1]).

Ilsung brach in

> . . . gewaltsames, seine breite, männliche Brust wie Meereswogen auf- und niederschaukelndes Schluchzen aus . . .

Elisabeth weicht vor Isabellas Berührung *wie vor der einer Kröte*, Ruggiero vor der Berührung von Anselmos Schreiben *wie vor der eines Pestkranken* zurück. Oder es heißt von ihm:

> Er hatte, um eine Kröte zu zertreten, die köstlichste Perle . . . in Schlamm versenkt.

Er selbst fährt *mit einem Tigersprunge* auf Anselmo oder *mit der Behendigkeit einer Katze und der Wildheit eines Tigers* auf Balletti zu. Ilsung nennt er *Zuchtstier*. Der Fischer in dem 'Haus an der Veronabrücke' betitelt sich selbst mit *alter Seehund* und Herr Steidler die Marzipan-Lise mit: *der alte Drache*. Ihre gichtgekrümmten Finger vergleicht er mit *Adlerklauen*. Eine Schar wüster Raufbolde umkreist Anselmo *wie Rabe und Geier den verendenden Hirsch*.

Gelegentlich dient eine Blume als Vergleich. *Du blühtest wieder wie eine Rose*, sagt Isabella zu Elisabeth. *Wie eine Rose in der Wüste* blüht Ambrosia neben ihrer Mutter heran. Von den Frauen sagt Ruggiero, sie

> . . . hätten eben die Schwachheit, erkämpft und erobert, nicht nebenbei wie Gänseblümchen am Wiesenrain abgepflückt werden zu wollen.

Ambrosia sagt von Ilsung, sie habe sich seines Anblicks *wie einer schönen Blume* erfreut.

Auch das Mineralreich wird herangezogen. *Bleich wie ein Marmorbild* steht Ambrosia einmal vor Ruggiero. Bald darauf

---

[1]) Vgl. hierzu das zur Anschauung zwingende Bild aus Goethes 'Novelle', Jub.-Ausg. XVI, 349: *„Den gewaltsamen Ausbrüchen der Leidenschaft dieses unglücklichen Weibes folgte, zwar unterbrochen stoßweise, ein Strom von Worten, wie ein Bach sich in Absätzen von Felsen zu Felsen stürzt.“*

hören wir, daß ihre erst erschrocken staunende Miene nach und nach *zur Ruhe des Steins erstarrte* [1]).

Schließlich seien noch einige schwer zu klassifizierende Bilder hervorgehoben. So das an Shakespeare anklingende aus dem Munde Anselmos,

... er sei noch zu jung, in den Sarg Ehebett verschlossen, und in die Totengruft Häuslichkeit versenkt zu werden.

Drohend wie eine Rachegöttin oder *zürnend und erhaben wie Pallas Athene* steht Ambrosia Ruggiero gegenüber. Infolge der übermäßigen Aufregung, die der Fluchtplan bei Czenczi verursacht hatte,

... vermochte sie nicht mehr die Wucht des ... Kopfes aufrechtzuhalten [2]).

Ruggiero wirft Anselmo ins Gesicht:

Schamloser Bube! wagst Du mit dem Pestqualm Deines Atems den Spiegel solcher Ehren anzuhauchen [3])!

Ambrosia spricht in Bezug auf ihre und Ilsungs gegenseitige Liebe von einem *Paradies unserer Träume*, das er nicht durch seine Verblendung *in eine Hölle des Entsetzens* verwandeln solle. Ihr Liebesgeständnis ist, um in Ilsungs Katachrese zu reden, *wie ein Sonnenstrahl den Abgrund meiner Seele erschließend.*

In einer andern Katachrese wird Ruggiero geschildert als *ewig das folternde Gedächtnis der erlittenen Schmach wiederkäuend.* Von seinen Zornesausbrüchen heißt es, daß sie *wie gärendes Blut einer eiternden Wunde entsprudelten.*

---

[1]) Vgl. Kleists Werke, III, 384: *Als ob sie zu Stein erstarrt wären;* ferner ebenda III, 425: *Der Kaiser stand, erstarrt wie zu Stein, bei diesen Worten da;* und ebenda IV, 36: *Tritt mir entgegen nicht, soll ich zu Stein nicht starren.*

[2]) Vgl. Halms Werke, 'Das Auge Gottes', XII, 189 und Schiller, 'Das Eleusische Fest', Säk-Ausg. I, 169.

[3]) Vgl. Kleists Werke, III, 182. Luther zu Kohlhaas: *dein Odem ist Pest* ... Ebenda, Robert Guiskard, I V. 16 f. Die Pest, von der Kleist personifizierend spricht,

... haucht von den geschwollnen Lippen ihnen
Des Busens Giftqualm in das Angesicht.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß die Halmschen Bilder wenig Ursprüngliches bieten. Eine mehrmals wiederkehrende Vorstellung wird häufig mit demselben oder einem ähnlichen Bilde bestritten. Daneben fehlt es nicht an schiefen und geschmacklosen Bildern. Ihr Zweck ist weniger, der Anschaulichkeit, wie bei Kleist, als dem Schmuck der Rede zu dienen. Da unser Dichter aber geneigt ist, seine Sätze mit Bildern zu überladen, so bringt er sich öfters um die beabsichtigte Wirkung.

IV. Sprichwörtliches.

Kommen die Bilder zunächst für den Erzählerstil des Dichters, erst in zweiter Linie für die Sprache seiner Personen in Betracht, so beschränkt sich der Gebrauch der Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten lediglich auf die Personen.

Mit Vorliebe greift der Dichter nach Cervantes' Muster zum Sprichwort, wo es gilt, dem Mann aus dem Volke das Wort zu erteilen, oder Männer von Stand wie Anselmo und Ruggiero einen burschikosen oder jovialen Ton anschlagen zu lassen. In den 'Freundinnen' findet sich daher kein einziges Sprichwort. Halm teilt also anscheinend die Meinung der „Geschmäckler, die derlei Wendungen . . . trivial und unfein schalten und sie nur dem niedrigen oder pöbelhaften Stil zuwiesen“ [1]) im Gegensatz zu Lessing und Goethe, die den Vorwurf allzu ungekünstelter Redeweise einmal energisch abwehren. Lessing [2]), indem er in der Beurteilung seines Stiles ebensoviel Rücksicht fordert wie in der Beurteilung seiner Nase; Goethe, indem er erklärt, er könne des Gebrauchs der Sprichwörter nicht entbehren, *die doch, statt vieles Hin- und Herfackelns, den Nagel gleich auf den Kopf treffen* [3]).

Solche Kernsprüche aus dem eisernen Bestand der Volksweisheit treten bei Halm gelegentlich in Gruppen auf, gewöhnlich

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing II, 573.
[2]) Vgl. Lessing, Anti-Goeze Nr. 2. XIII, 149.
[3]) Vgl. Goethe, Dichtung und Wahrheit. Jub.-Ausg. XXIII, 45.

zu dreien, die inhaltlich dasselbe oder Aehnliches besagen. Auf das Gerücht, den Registranten zum Universalerben eingesetzt zu haben, entgegnet die Marzipan-Lise:

. . . es sei nicht alles Gold, was glänze; es gäbe wohl noch Tauben auf dem Dache, aber darum stäken sie noch nicht am Spieße, und manche Henne auf ihrem Ei wisse nicht, was sie ausbrüte . . .

Antal beschließt seine Beschuldigungen gegen Ferencz mit:

Der Bock tauge nicht zum Gärtner. Fette Bissen wären leicht verschlungen und Gelegenheit mache Diebe.

Anselmo begegnet den Ermahnungen Ruggieros mit:

Jugend habe keine Tugend! Junger Wein müsse gären! Glück sei wie Eisen und müsse geschmiedet werden, so lange es warm wäre!

oder mit:

Es ertrinke nicht gleich jeder, der ins Wasser gehe, und wessen Hülfe man nicht begehre, der möge nur mit seinem Rate haushalten!

Als Ruggiero Ilsung zum erstenmal anspricht, heißt es:

Habt Ihr nie gehört, daß der Schein trügt und daß oft auf Morgennebel die schönsten Tage folgen? . . . Steht Ihr da und gafft in den Mond, weil Euch die goldenen Aepfel nicht in den Schoß fallen, noch ehe Ihr den Baum geschüttelt?

In ähnlicher Weise reiht Lessing sinnverwandte Bilder aneinander. Daß Halm sich hier an Lessing anlehnt, ist kaum anzunehmen. Vielmehr wird die Häufung, wie bei Lessing [1]), auch bei ihm auf dem Gesetz der Analogie beruhen.

Ein andermal dient ein und dasselbe Sprichwort dreierlei Zwecken. Nachdem Herr Steidler erzählt hat, wie ein reuiger Mörder sich selbst dem Gericht gestellt habe, meint Horváth: *Nichts ist so fein gesponnen, es kommt zuletzt ans Licht der Sonnen.* Diese Worte sollen nicht nur den Schlußakkord zu der Steidlerschen Geschichte bilden, sie sind gleichzeitig als eine Art Warnung an Czenczi und Ferencz gerichtet. Schließlich nimmt Herr Steidler den Spruch auf, um durch die Erzählung von der Marzipan-Lise dessen nach Horváths Meinung unumstößliche Wahrheit zu entkräften. Das Sprichwort variiert außerdem mit dem

---

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing II, 575.

Satz: *Wenn ihn auch die Menschen nicht erreichen, Gott weiß seinen Mann zu finden.* Er zieht sich als Leitmotiv durch das Ganze, indem er am Ende der Binnenerzählung sowie am Schluß der eigentlichen Geschichte wiederkehrt, um auf diese Weise auch äußerlich eine Verbindung zwischen den beiden Teilen herzustellen. Ein neuer Beweis für die Sorgfalt, die Halm auf die kompositionelle Seite seiner Werke verwendet.

Wo sich eine Gelegenheit bietet, legt der Dichter seinen Personen landläufige Redensarten in den Mund, wobei es an derben Ausdrücken nicht fehlt. Von der Marzipan-Lise erzählt der Kreuzwirt, daß sie der Redensart *wenn sie nur ihr Geld habe, das Andere wäre ihr Marzipan* ihren Spitznamen verdanke. Ihrem Mietsmann hinterläßt sie ein Tellertüchlein, *um sich das Maul zu wischen.* — Als Anselmo erfährt, daß Ruggiero seine Gefangenschaft veranlaßt hat, ruft er:

> . . . und stünde nicht mein Erbe auf dem Spiel, bei allen Teufeln der Hölle, ich spießte Dich dafür mit Deinem eigenen Degen an den Boden wie eine Ratte [1]).

Ganz ähnlich sagt Ruggiero von Ilsung:

> Wenn nicht Anselmo wäre, an die Wand gespießt hätte ich ihn wie eine Fliege.

V. Direkte und indirekte Rede.

Ueberall da, wo die handelnden Personen ihre Gedanken selbst aussprechen, macht sich das dramatische Element einer Dichtung geltend. Sowie der Dichter vermittelnd zwischen seine Gestalten und Zuhörer tritt, d. h. wo er erzählt, was jene gesagt haben, trägt das Werk einen epischen Charakter. Mithin ist das Drama das eigentliche Gebiet der direkten, die epische Dichtung das der indirekten Rede.

In der Erzählung wird bald das dramatische, bald das epische Element vorwiegen, je nach dem Standpunkt, den der Erzähler

[1]) Vgl. Hamlets Worte: *Was ist das? — Eine Ratte!*, indem er Polonius durch den Vorhang ersticht (III, 4).

seinem Zuhörer gegenüber einnimmt. Will er besonders lebhaft wirken, so wird er seinen Personen selbst das Wort erteilen. Denn so wird die Vergangenheit in die Gegenwart gerückt, wir erleben die Handlung mit, wie im Drama. Kommt es im Gegenteil darauf an, das Geschehene dem Zuhörer in aller Ruhe zum Bewußtsein zu bringen, so wird er für seine Personen sprechen. In diesem Falle ist der Dichter „der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt“ [1]).

Die im Affekt gesprochenen Worte einer handelnden Person gehören also in erster Linie in den Bereich der direkten Rede. Ist doch die Wirkung je unmittelbarer desto stärker. So besteht denn auch unter den Erzählern im allgemeinen die Uebereinstimmung, daß sie die direkte Rede als Ausdruck des Affekts wählen. Das tut selbst der allerobjektivste von ihnen: Kleist [2]).

Anders sein Schüler Halm. Er bedient sich mit Vorliebe der indirekten Rede oft auch da, wo die Lebhaftigkeit des Sprechenden eine unmittelbare Aeußerung erwarten ließe. Es zeigt sich darin zweifellos eine epische Tendenz.

Am konsequentesten kommt sie in der Person Ilsungs zum Ausdruck. Einige zwanzigmal macht Halm uns mit dessen Gedanken bekannt und zwar in Gesprächs-, Reflexions- und Briefform. Während Ilsung nur dreimal selbst spricht, tritt in allen andern Fällen der Dichter als Berichterstatter auf, oft nur resümierend. Selbst seine leidenschaftlichsten Liebesäußerungen werden uns gewöhnlich im Resümee mitgeteilt. Das Wort ergreift der Held jedesmal da, wo er seinen Willen gegen den eines andern geltend macht: einmal gegen Ruggiero, ein andres Mal gegen Ambrosia und zuletzt, wenn sein besseres Ich in ihm die Oberhand gewinnt. — Hierher zu zählen ist auch Czenczi. Nur in Ausrufen des Schreckens über die Marzipan-Lise und über Ferencz

---

[1]) Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 23. Dez. 1797.

[2]) Vgl. Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil (Weimar 1897).

hören wir ihre eigene Stimme. Von allem, was sie ihrem Geliebten zu sagen hat, berichtet der Dichter.

Also ist die direkte Rede als Ausdruck des Affekts bei Halm nicht ausgeschlossen. Das interessanteste Beispiel dürften die Dialoge zwischen Ambrosia und Ruggiero bieten. In der ganzen ersten Hälfte der Novelle teilt uns der Dichter den Inhalt ihrer Gespräche mit. Sowie Ilsung störend zwischen sie tritt, ergreifen sie selbst das Wort. Die Wasserscheide bildet der Brief Ilsungs. Ueber die freche Anmaßung des Schreibers aufs höchste entrüstet, fleht Ambrosia den Schutz ihres Gemahls an. So weit geht der Bericht des Dichters. *Hier nehmt und lest!* Damit setzt die direkte Rede ein, die, soweit Ilsung den Gesprächsstoff liefert, für Ambrosia konsequent, für Ruggiero mit zwei Ausnahmen durchgeführt wird. — Aber auch Ilsung gegenüber beeinflußt der Affekt die Gesprächsform Ambrosias. Abgesehen von der Mitteilung über den schwarzen Domino sowie den Verhaltungsmaßregeln für seine Flucht, ist ihre Rede zu Ilsung von Anfang bis Ende direkt. — Es ließen sich noch mehr Belege beibringen. Da sie aber nichts Besonderes bieten, mögen diese genügen.

Ferner läßt der Dichter seinen Personen häufig das Wort, wenn diese sich ihrem Partner irgendwie überlegen fühlen. Das ist bei Horváth Ferencz und bei Herrn Steidler dem Kreuzwirt gegenüber der Fall. Denn Horváth und Herr Steidler stehen gesellschaftlich höher als Ferencz und der Kreuzwirt. — Auch Anselmo ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Für rohe Gewaltnaturen wie Anselmo gibt die physische Kraft den Ausschlag. Alter und Ansehen findet keine Anerkennung bei ihnen. Anselmo hat darum nur Verachtung für seinen Oheim. Im Verkehr mit ihm pocht er frech auf die Rechte des Stärkeren. Diesem Gefühl der Ueberlegenheit gibt Halm wieder durch die direkte Rede Ausdruck. Abgesehen von den wenigen Stellen, wo sich Ruggiero in höchster Erregung direkt an Anselmo wendet, ist seine Rede dem Neffen gegenüber immer indirekt. Anselmo als der

Stärkere ist ohne Ausnahme sein eigener Wortführer.

Als ein Fall für sich ist Ferencz zu erwähnen. Bei ihm wird die Form der Rede durch sein Verhältnis zu ihrem Inhalt bedingt. Aeußert er sich aus seiner wahren Natur heraus, so steht direkte Rede, hält er die Wahrheit zurück, indirekte. So sind die Worte: *Zu wenig zum Leben und zu viel zum Sterben*, mit denen er Horváths Geldstück zurückweist, der Ausdruck seiner innersten Ueberzeugung. Ebenfalls zweifelt man keinen Augenblick an der Echtheit der Gesinnung, die in den Worten liegt: *Ich will kein Almosen! Ich will ein Unterkommen, ich will Arbeit finden!* Dagegen ist er in seiner Antwort auf Horváths Frage, was er *mit den feinen, zarten Händen* verrichten wolle, sorglich bemüht, seine als Magistratsregistrant erworbenen Kenntnisse zu verheimlichen. Er sagt nur,

. . . er sei des Rechnens und der Buchführung kundig . . . und verstehe sich auch noch auf andere nützliche Dinge.

Hier wird allerdings keine direkte Lüge ausgesprochen, wohl aber die Wahrheit geflissentlich umgangen. Wenn Horváth darauf Ferencz' nähere Umstände zu wissen verlangt, lügt dieser nach kurzem Besinnen frisch darauf los,

. . . er heiße Franz Bauer, sei aus Wien gebürtig, habe dort bei einem Advokaten gedient . . .

Von da ab ist seine Rede bis zu Ende indirekt. Direkt sind nur noch die zwei Selbstgespräche. Hier offenbart er noch einmal seinen wahren Charakter.

Kurz sei noch auf den Uebergang einer Gesprächsform in die andere innerhalb einer und derselben Rede hingewiesen. Während für die Ablösung der direkten durch die indirekte keine besondere Absicht vorzuliegen scheint, besteht eine solche offenbar für den umgekehrten Fall. Hier dient die indirekte Rede gewöhnlich dazu, auf den Inhalt der direkten vorzubereiten. Häufig wird aber auch, und zwar hauptsächlich in den Selbstgesprächen, die Klimax in die direkte Rede verlegt.

Das kommt besonders in den großen Reflexionsmonologen

vor, in denen der Monologist über die Lösung einer schwierigen Frage grübelt. Während der Ueberlegung führt der Dichter das Wort. Sowie die Antwort gefunden oder ein Entschluß gefaßt ist, hören wir den Helden selbst.

Ruggiero, der ewige Grübler, wäre hier zunächst zu nennen. Als Beispiel greife ich den Fall heraus, wo Ruggiero, aufs neue von Anselmo beleidigt, sich zur Rache entschließt. Es wird hin und her überlegt, wie dies geschehen könnte. Dabei fällt ihm ein, daß er einst als junger Mensch seinen Waffenbruder im Zweikampf gerächt hatte. Aber er sieht bald ein, daß er, ein altersschwacher Greis, seinem jungen Neffen gegenüber einer solchen Tat nicht mehr gewachsen ist.

Sollte er aber darum, die Hände in den Schoß gelegt, diese neue Beschimpfung hinnehmen? Mußte er nicht wenigstens versuchen sich selbst zu helfen, damit der Himmel ihm weiter helfe?

Dann denkt er daran, den Bravo Beppo mit seinen Söhnen als Helfershelfer zu dingen.

Aber wie sollte er ... mit Meuchelmördern in ein Bündnis treten? ... War damit der Frevler bestraft, waren ihm damit die Stunden, die Tage, die Wochen der Qual vergolten . . . ?

Auf diese Frage findet er endlich eine Antwort und damit ergreift er zum ersten Male selbst das Wort:

Nicht den Feind mit einem Ruck aus der Welt stoßen . . ., ihn hoffnungslos leben lassen, das heißt sich rächen! . . . Einen Sohn müßte der Himmel mir schenken, einen Sohn!

Für Ruggiero ließen sich noch mehr Belege anführen. Statt dessen sei auf die beiden Reflexionsmonologe Ambrosias hingewiesen. Alles wird vom Dichter im Resümee mitgeteilt bis auf die Lösung der Frage, die, die Klimax bildend, direkt von der Heldin ausgesprochen wird und zugleich eine Anrede an Ilsung ist. Das eine Mal das niederschmetternde: *Unglücklicher! Ihr seid verloren . . .!*, nachdem ihr außer allem andern auch noch klar geworden ist, daß Ruggiero Ilsung töten will; das andre Mal das erlösende: . . . *Du bist gerettet!*, nachdem sie, ihr Vaterhaus erkennend, die Geheimtür öffnet, um den Geliebten entfliehen zu lassen.

Einzelnes.

I. Thomas Carte.

Der Stoff zu den 'Freundinnen' geht zurück auf das englische Geschichtswerk: „A History of the Life of James Duke of Ormonde from his birth in 1610 to his death in 1688" von THOMAS CARTE[1]). Mit Ausnahme von zwei Abweichungen hat sich Halm eng an seine Vorlage angeschlossen. Während er Isabellas Rettung durch Ormonde hinzufügt, beseitigt er die Liebesaffäre zwischen beiden. Statt dessen setzt er bei Ormonde die Personenverwechselung, bei Isabella den Hang zum Phantastischen als Voraussetzung zu der Verirrung. Ist es Halm durch diese Veränderung nun ohne Zweifel gelungen, die Charaktere sittlich zu heben, so ist doch anderseits nicht zu leugnen, daß das Verständnis von Isabellas Charakter dadurch bedenklich erschwert worden ist. Es ist, wie EMIL KUH sagt: „Dem Vorwurfe des Abenteuerlichen und Phantastischen wird das Grundmotiv dieser Erzählung nicht leicht entgehen."[2]).

II. Faust Pachler.

Neben den schon mitgeteilten Quellen liegen der 'Marzipan-Lise' und dem 'Haus an der Veronabrücke' wirkliche Begebenheiten zugrunde. Für beide ist unser Dichter FAUST PACHLER

---

[1]) Vgl. EMIL KUHS Einleitung zu Halms Erzählungen. Bd. 11, XVI ff.

[2]) KUHS kritische und literarhistor. Aufsätze, S. 137.

verpflichtet. In KUHS Einleitung zu Halms Erzählungen [1]) werden die Geschichten ausführlich wiedergegeben. Um Wiederholungen zu vermeiden, verweise ich auf sie.

Nur über die 'Marzipan-Lise' möchte ich ein Wort sagen. Wie wir von KUH wissen, hat PACHLER die Begebenheit, deren handelnde Personen er selbst gekannt hat, unserm Dichter zuerst nur erzählt. Mündlich hat sie aber keinen Eindruck auf ihn gemacht. Erst als PACHLER sie ihm in den Umrissen, „also schon ein wenig künstlerisch gefaßt" aufzeichnet, packt ihn der Stoff dermaßen, daß er PACHLER bittet, ihm denselben zu überlassen.

Der Umstand, daß erst die aufgeschriebene Erzählung Eindruck auf unsern Dichter macht, beweist wohl am schlagendsten seinen Mangel an produktiver Schöpferkraft und als Folge davon die vielfach so enge Anlehnung an seine Vorlage. Er suchte sich aus den Werken „Materiale" statt „Intuition", ein Verfahren, wovor ja schon ENK gewarnt hatte.

III. Friedrich Hebbel.

Merkwürdig ist, daß Hebbel den ihm ebenfalls von PACHLER mitgeteilten Stoff der 'Marzipan-Lise' als Novellenvorwurf in sein Tagebuch [2]) skizziert. Die Ausführung des Planes hätte sicher einen interessanten Vergleich zwischen beiden Dichtern ergeben. Jedenfalls ist es bedeutsam, daß zwei von Haus aus dramatische Dichter von diametral entgegengesetzter Veranlagung sich in Bezug auf die 'Marzipan-Lise' für die Form der Novelle entschieden haben.

So grundverschieden diese beiden von einander ganz unabhängigen Dichter auch sind, so haben sie doch Gemeinsames. Einmal treffen sie in der Verehrung und Nachahmung Kleists zusammen. Dann teilen sie die Vorliebe für die Darstellung des immer höhnenden Schicksals, das Hebbel von „der gebrechlichen Ein-

---

[1]) Halms Werke, Bd. 11, IX ff.

[2]) Fr. Hebbels sämtl. Werke, histor.-krit. Ausg. besorgt von R. M. WERNER VIII, 376 f.

richtung der Welt"[1]), Halm von der herausfordernden Schuld des Menschen abhängig macht. In der Art der Darstellung aber trennen sich ihre Wege. Wie ich schon bei der Besprechung von Halms Vergleich zwischen Brevios den Brudermord behandelnder Novellette und Hebbels 'Kuh' erwähnt habe, macht Halm hier seinen idealistischen Standpunkt gegen Brevios und Hebbels „realistisches Detail" geltend.

Ueberhaupt scheinen die Dichter seiner Generation keinen merklichen Einfluß auf den Erzähler Halm ausgeübt zu haben.

[1]) Ebenda S. 258. Dies ist, wenn ich nicht irre, der einzige Beleg für die Aufnahme der Kleistschen Wendung.

Date Due

AG 27 '65			
MR 29 '68			